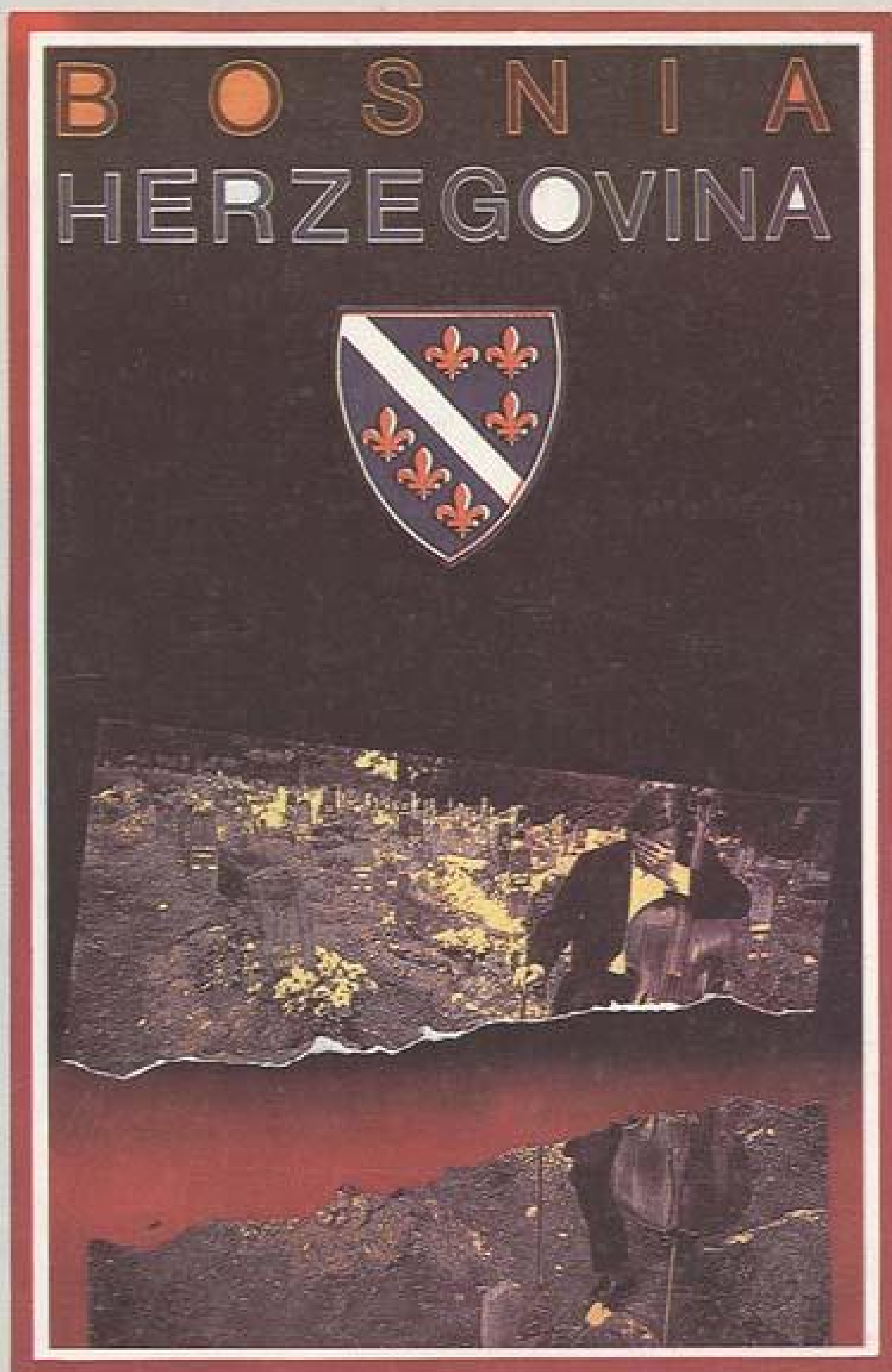
ادبستان



● مباحثی پیرامون شناخت واقعی «حافظ» (علامهٔ شهید مرتضی مطهری) / چرا نگویم؟ (حسن عدل) / آرزو می کردم بهار در دنیا می ماند (دی. اچ. لارنس / شهلا شاهسوندی) / پارسی سرایان خطّهٔ قفقاز (دکتر مهدی درخشان) / مرگ، پایان کبوتر نیست (م ـ پروهان) / پروین اعتصامی از دیدگاه روانشناختی (دکتر روح انگیز کراچی) / زبان موسیقی ... (گفت و شنودی با اسدالله ملك) / طرح تشکیل شورای تبلیغات شهری (جلال رفیع) / از نقد جدید تا سبك شناسی و ساخت گرایی (ریچارد دوتان / دکتر جلال سخنور) / نگاهی به سیمای گونترگراس (محمود فاضلی بیرجندی) / چهار شیوهٔ پرکشش برای شروع داستان کوتاه و رُمان (لئونارد بیشاب / محسن سلیمانی) / باورهای پزشکی در خمسهٔ نظامی (فاطمهٔ علاقه) / جبران خلیل جبران و سهراب سپهری (عبدالرضا قریشی زاده) / «لیر» در جستجوی هویّت (علی اکبر عقیلی آشتیانی) / ارتباط مذهب و موسیقی سنتی در ایران (سیّد مرتضی سیّد خاوری)

و... **بیانات رهبر انقلاب دربارهٔ استقلال فرهنگی**



۴۱
ماهنامه ـ اردیبهشت ۱۳۷۲
۱۱۶ صفحه ـ ۵۰۰ ریال



فرهنگی، ادبی، هنری، اجتماعی

ADABESTÁN

The Monthly Journal of Art and Literature
Published by Ettelaáte co.
(Vol. 4, No 5, May 1993)
Director & Editor - in - Chief: Seyed Ahmad Sám

Fax 3111223
Add: 11144
Ettelaát Building
Khayyam Ave
Tehran
Iran

صاحب امتیاز: مؤسسهٔ اطلاعات
مدیر مسئول و سردبیر: سیّد احمد سام
سال چهارم ـ شمارهٔ پنجم (پیاپی: ۴۱) اردیبهشت ماه ۱۳۷۲

نشانی: تهران ـ کد پستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقهٔ چهارم ـ دفتر ادبستان فرهنگ و هنر ـ تلفن: ۳۲۸۵۲۹
پست تصویری: ۳۱۱۱۲۲۳
شمارهٔ بخش اشتراک: ۳۲۸۲۶۵
شمارهٔ بخش آگهی‌ها: ۳۱۱۱۲۱۵ ـ ۳۱۱۵۰۸۶ ـ ۳۲۸۳۵۰

■ حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی:
مؤسسهٔ اطلاعات

■ مسئول بخش طراحی: حبیب صادقی
■ صفحه آرا: داود مظفری
■ عکاس: علی آذرنیا کماری
■ مصحّح و نمونه‌خوان: محمدمحمدی آوج ـ بشیر حمیدی امام

□ مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.
□ ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان و تغییر دادن عناوین آنها آزاد است.
□ امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.
□ مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یک طرف کاغذ بنویسید.
□ فرستندگان مطالب می‌توانند ـ درصورتی که بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خود را همراه با یک قطعه عکس برای ادبستان بفرستند و شایسته است حجم مقالات و نوشته‌های ارسالی حتی‌الامکان از سی صفحهٔ بیست سطری (تایپ شده) بیشتر نباشد.



■ روی جلد: کار سیّدحمید شریفی
(از مجموعهٔ «خنجر و شقایق» ـ انتشارات واحد تجسّمی حوزهٔ هنری)

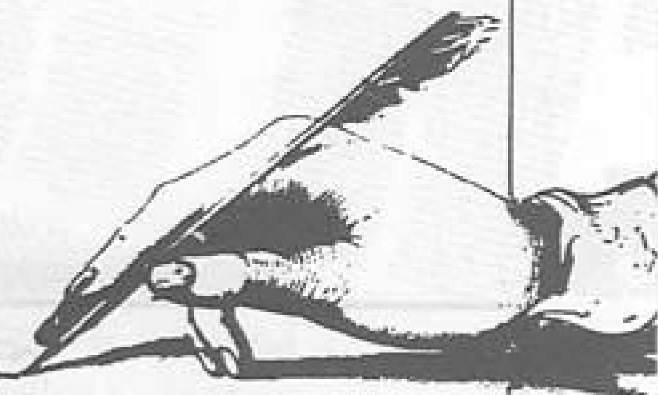
□ پشت و داخل جلد: خوشنویسی
(از مجموعهٔ صدای آب، کار عباس یوسفی صدیق)



استقلال فرهنگی



بسم الله الرحمن الرحیم



باخوانندگان...

□ مبتذل‌ترین مجلّه‌ای که سنگ ادبیّات را به سینه می‌زند!

مدیر و سرپرست ماهنامهٔ ادبستان، با عرض سلام.

از نیمهٔ دوم سال هفتاد و یك با مجله (ماهنامه) شما آشنا شدم. زمانی که شمارهٔ سی و چهارم آن را خواندم دو نامه در حد کوشش و آزمایش برای آن مجلّه ارسال نمودم ـ و تاکنون منتظر شدم تا شاید اشاره‌ای به نامه‌های مذکور بشود. این به نظرم حداقل انتظار یك خواننده و ارسال‌کننده نامه‌ها است که از رسیدن نامه‌اش به هیئت تحریریه (رد یا قبول) آن آگاه شود ولی از طرف آن مجلّه حتی چنین اقدامهایی که حداقل ادب، ادبستان را می‌رساند انجام نشد و نظرات حضرات صاحبان ادب و ادبستان که این مجلّه اصلاً مبتذل نیست (مرادی کرمانی) یا این که من مجله ادبستان را می‌پسندم (انجوی شیرازی) برای هیچ خوانندهٔ فهیم و تحصیل‌کرده و اهل ادبیات قابل قبول نیست. و به نظر من این مجله یك تفاوت مهم با مجلّهٔ جوانان رستاخیز دارد و آن اینکه حزبی نیست ولی مبتذلترین مجلّه‌ای است که داعیهٔ و سنگ ادب و ادبیات را به سینه می‌زند. چون حداقل جوانان رستاخیز از ارسال‌کنندگان نامه‌ها تشکر می‌نمود و آنها را به فرستادن نامه و نوشتن تشویق می‌نمود. چیزی که این مجله شرف [یعنی بلندبالایی] (لغوی) انجام دادن آن را نیز ندارد. منتظر نظر شما هستم، از طریق نامه (!)

یکی از دوستداران «ادب» و ادبیات

خدامراد شیاسی

■ آقای خدامراد شیاسی عزیز ـ نامهٔ شما را که مهر اسمتان را هم پائین آن آورده بودید، عیناً چاپ می‌کنیم؛ صرفاً برای قضاوت هزاران خواننده‌ای که پاسخ نامه‌هایشان را از سوی ما یا کتباً دریافت کرده‌اند و یا در صفحهٔ «باخوانندگان» دوباره آنها را دیده و خوانده‌اند. اگر شما هم اندکی تامّل می کردید و با توجه به صدها نامه و مطالبی که برای ما می‌رسد، مدتی به ما مجال می‌دادید، پاسخ نامهٔ خود را دریافت می‌نمودید. به هر تقدیر، «الخیرفی ماوقع» و ما هم معتقد نیستیم که همیشه باید از سوی خوانندگانمان تشویق بشویم. گاهی وقتها یك گوشمالی یا انتقاد بجا (!) از هزار تعریف و تمجید دوستانه کارسازتر است.

برایتان در این زندگی پرآشوب، آرزوی صبر و متانت می کنیم و با همهٔ این تفاصیل از شما می‌خواهیم اگر تصویری از آن دو نامه‌ای را که قبلاً برایمان فرستاده‌اید دارید، باز هم با پست سفارشی ارسال کنید تا آنها را هم چاپ کنیم. شاید هم به نگرانی شما خاتمه داده باشیم و هم خوانندگانمان از محتوای آنها بهره‌ای ببرند.

□ همین برایم بس بود!

خدمت شما ادبستانیهای با ادب سلام عرض می کنم راستش را بخواهید اگر ندای دل نبود، این نامه را نمی فرستادم ولی چیزی دردل دارم که نمی توانم آن را بازگو نکنم. چند وقت پیش چند سطر شعر برایتان فرستادم و تصمیم داشتم اگر یکی از آنها چاپ شد آن شماره از مجلّه را همراه با شاخهٔ گلی به عنوان اوّلین سالگرد ازدواجمان تقدیم همسر زحمتکش و وفادارم کنم. زیرا برای ما که پولی در بساط نداریم تا با آن هدیه بخریم این بزرگترین هدیه بود. ولی چنین نشد و شعرگونه‌های من چاپ نشد لیکن به جای آن، نامه‌ای از شما به دستم رسید که بیشتر از چاپ شعرهایم مرا خوشحال کرد. می‌دانید چرا؟ چون با توجه به پرطرفدار بودن مجله شما و طبعاً کثرت مکاتبات و نامه‌هایی که برایتان می‌رسد، شما پاسخ این حقیر را کتباً فرستاده بودید و من به خاطر دارم هیچ مجله‌ای تاکنون چنین کاری انجام نداده و تا این اندازه برای خواننده‌اش احترام قائل نشده است.

به هر حال پاسخ شما چون در مدت کوتاهی که اصلاً فکرش را نمی کردم و با چنان متن مؤدبانه‌ای به دستم رسید، بسیار خوشحال شدم و یکباره یاد نام مجله‌تان افتادم که بحق «ادبستان» است و برازندهٔ شما. خلاصه کنم: از چاپ نشدن شعرهایم هیچ دلگیر نشدم و احساس شرم هم نکردم، بلکه همان نامهٔ شما را که با نهایت احترام از من حقیر تشکر کرده و شعرهایم را قابل چاپ تشخیص نداده بودید، به همسر وفادارم هدیه کردم تا باز هم بداند ما واقعاً در ایران اسلامی هستیم، در میهنی که همیشه مهدفرهنگ و ادب بوده و هست و ما برای گفته‌های هم، چنین ارزش و اعتباری قائل هستیم. همین برایم بس بود. از شما تشکر می کنم.

حمیدرضا محمّدپور ـ اهواز

□ آهنگ معروف «نوایی» ساختهٔ کیست؟

سردبیر محترم مجلهٔ وزین ادبستان:

سلام گرم و صمیمانهٔ مرا از راه دور، از شهر عارف ربانی و دیار مورد عنایت عاشقان انفاس رحمانی، شهر «شیخ جام» آن که سرحلقهٔ رندان ـ شمس‌الدّین والملّه ـ در وصفش گوید: «**حافظ مرید جام می است ای صبابرو /وزبنده بندگی برسان شیخ جام را**» بپذیرید. خالصانه سلامتی و موفقیت روزافزون آن عزیز و دیگر دست‌اندرکاران ادبستان را از درگاه ایزدمنان آرزومندم. از آنجایی که همواره شاهد بی‌نظری و بلندهمتی گردانندگان «**ادبستان**» بوده‌ام لازم دانستم مطالبی را پیرامون موسیقی تربت جام و بخصوص در مورد آهنگ «**نوایی**» به عرض شما و به اطلاع خوانندگان صاحبنظرتان برسانم. در ادبستان شمارهٔ ۳۳ (مصاحبهٔ با عثمان محمدپرست) و هم‌چنین در شمارهٔ ۳۶ ویژهٔ سومین سالگرد ادبستان تحت عنوان «**موسیقی مقامی ایران» ـ بخش تربت جام**». مطالبی درج شده که قابل بحث و تأمّل و توضیح است.

البته آنچه در این دو شمارهٔ نشریه آمده به صورتی دیگر در معّرفی نوار کاستی که سال گذشته توسط انتشارات سروش به بازار آمد و بارها نیز از صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران پخش گردید نیز دیده می‌شود. در معرفی «**آهنگ نوایی**» برجلد کاست مذکور نوشته شده است که «... نوایی براساس یك ملودی محلّی **منطقهٔ خواف** در جنوب خراسان ساخته شده....» و از مطالب ادبستان نیز این طور برداشت می‌شود که:

«**آهنگ نوایی** در منطقهٔ **خواف** معروفیت دارد و از ساخته‌های آقای محمدپرست مقیم خواف می‌باشد.»

از آنجائیکه تربت جام محل رشد فکری و بالندگی و در نهایت، مدفن «**شیخ‌جام**» می‌باشد، فرهنگ مردم این

خطّه (جام، جاخرز، تایباد، خواف و قسمتی از هرات) با نام «شیخ‌الاسلام احمد جامی» عجین گردیده است.

و البته تنها مردم این نقطه از کشور نیستند که به شیخ جام ارادت دارند بلکه قسمتی از افغانستان کنونی و خراسان بزرگ گذشته و بخشی از هندوستان نیز آنچنان علاقه و محبتی نسبت به این عارف بزرگ نیمهٔ اول سدهٔ ششم (متوفی ۵۳۶) ابراز داشته‌اند، که در طول سالیان دراز، عدهٔ کثیری از شعرای محلی که از شهرت چندانی برخوردار نبوده‌اند، براثر ارادت به شیخ در اشعار سرودهٔ خویش، جامیا، احمدا و یا احمدی و... تخلّص نموده‌اند، تا جائیکه باعث عدم شناخت اشعار سره و ناسرهٔ متعلق به این عارف گردیده‌اند. کتابی نیز تحت عنوان «دیوان اشعار احمدجام» برای چندمین بار در هندوستان چاپ و منتشر گردیده و دردسترس اکثر مردم علاقمند به شیخ قرار گرفته است ولی از آنجا که نظریات ومطالب شیخ بیشتر به نثر نگاشته شده وشاعری به عنوان تفنّن مورد علاقهٔ وی بوده است، آقای دکتر علی فاضل (مصحح کتابهای شیخ جام) معتقدند که اکثر اشعار چاپ شده به نام وی متعلق به وی نیست. تعلّق خاطر مردم این ناحیه از خراسان بزرگ به شیخ تا حدّی بوده که حدود پانصد سال پس از درگذشت وی «عبدالرحمن جامی» (متوفی به سال ۸۹۸) سروده است:

مولدم جام و رشحه قلمم/ جرعهٔ جام شیخ‌الاسلامی است/ لاجرم در جریدهٔ اشعار /تخلصم بدومعنی جامی است.

شعر «نوایی» که توسط خوانندگان محلّی این خطّه ارائه می گردد در آخر با تخلّص جامی به پایان می‌رسد. با توجه به مطالب یادشده و این موضوع که «نوایی» از سروده‌های جامی معروف و هم‌چنین از شیخ جام نیست. (و کسی نیز تاکنون چنین ادعایی نکرده است) امّا چندان دور از ذهن هم نیست که همچون دیگر مطالبی که در طول تاریخ از نگاشته‌های شیخ جام توسط دیگر نویسندگان بدون ذکر مأخذ برگرفته شده است، این شعر نیز از سروده‌های شیخ و یا دیگر شعرای محلی باشد. کما اینکه شعر یاد شده سینه به سینه به ما رسیده و در بیاضهای محلّی نه چندان قدیمی نیز به نام جامی ثبت گردیده است و در نتیجه این تردید را بیشتر قوّت می بخشد. از طرفی نگارندهٔ این سطور ادعای این مطلب را ندارد که «شعر نوایی» از «طبیب اصفهانی» نیست ولی به این موضوع توجه دارد که آیا «صوت نوایی» (به زبان محلی) قبل از این که پزشك نادرشاه افشاری به سرودن آن بپردازد ـ مانند شعرگونهٔ «الله مدد» و دیگر دوبیتی‌های رایج در منطقه ـ مطرح نبوده است؟ به نحوی که در نهایت «طبیب اصفهانی» آنرا به اوزان شعری درآورده است (برخلاف اشعار عامیانه که از اوزان شعری رایج در شعر پیروی نمی کنند)

اگر بخواهیم به «امیر علیشیر نوایی» و رابطهٔ دوستانهٔ او با «جامی» بپردازیم، سخن دربارهٔ وجه تسمیه نوایی به درازا می کشد.

اگر اطلاعات کافی نسبت به موسیقی محلی تربت جام داشته باشیم، این سئوال مطرح می گردد که چه باعث شده تا «نوایی» که در انتسابش به خطّهٔ جام تردیدی نیست و شهرهٔ خاص و عام است، ناگهان به عنوان «آهنگ خوافی» معرفی می‌شود؟ حتی از سوی انتشارات سروش و آهنگسازی معروف این نکته مطرح شده است. و عجیب آنکه آقای محمد پرست ساکن خواف که عمر او از متوسط یك نسل افزون نیست مدعی شود که آهنگ نوایی بوسیلهٔ وی صداگذاری شده وادبستان نیز آنرا منتشر نموده است.

آهنگ نوایی (مرسوم در تربت جام) خود از دو قسمت تشکیل می شود. بخش اول یا پیش درآمد که قبل از اینکه خواننده به خواندن آغاز کند توسط نوازندگان دوتار نواخته می شود و خواننده و شنونده را حال وهوایی دیگر می‌بخشد سپس وارد متن اصلی هماهنگ با «شعرنوایی» می‌شود. بزرگان ما در این ناحیه که تاریخ زنده و گویای یکصد و پنجاه سالهٔ گذشته هستند، خوب به یاد دارند که در شبهای بلند زمستان و محافل شبانه، در عروسیها و... «صوت نوایی» به همراه دوتار و صدای خوش مرحوم حاج خواجه محمّد یوسف و مرحوم حاج غلامعلی میرزااحمدی و مرحوم کریم سلیمان و دیگر خوانندگان خوانده می شده است و خاطرهٔ آنها هنوز از یادها محو نگردیده است.

اما ارائه جدید و دوبارهٔ «نوایی» به طور گسترده برمی گردد به جشنوارهٔ طوس، به تابستان سال هزار و سیصد و پنجاه و چهار، که توسط گروه تربت جام اجرا گردید. دوتار آن توسط مرحوم استاد نظر محمد سلیمانی نواخته شد و شعر نوایی نیز توسط حاج مرادعلی سالار احمدی خوانده شد. به طور حتم نوار جشنواره طوس در آرشیو رادیو موجود است چون به طور مکرّر در آن زمان به نام آهنگ «تربت جامی» از رادیو پخش می‌شد. از طرف دیگر استاد محمدتقی مسعودیه زحمت آوانگاری آهنگهای محلی تربت جام را برخود هموار کرده‌اند و در کتابی که از سوی انتشارات سروش در سال ۱۳۵۹ منتشر گردیده، «آهنگ نوایی» را با گویشهای متفاوت محلی در کتاب یاد شده آورده‌اند. جای تعجّب است که انتشارات سروش که خود ناشر «کتاب موسیقی تربت جام» می‌باشد حال پخش کنندهٔ کاستی است که همان صوت و یا «مقام نوایی» را از منطقه خواف معرفی کرده است و همین مطلب نیز از زبان آقای محمدپرست و از قلم آقایان بوستان و درویشی در ادبستان وزین نقل گردیده است.

بی‌مناسبت نبود اگر شعر نوایی را که استاد مسعودیه در صفحه ۱۰۶ و ۱۰۷ کتاب یاد شده آورده‌اند نقل می کردیم اما از آنجا که طولانی است به بیت آخر اکتفا می شود آنجا که می گوید: امید است که جامی به فردای محشر / به زیر لوای مزمّل نشیند.
نگارنده را ادعای آن نیست که گویندهٔ اشعار «شیخ جام» یا «جامی» معروف می باشد اما براین باور هستم که آهنگ این شعر و دیگر آهنگهای محلی ما از قبیل «مقام الله»، «الله مدد»، «اشترخجو» (که در ویژه‌نامهٔ ادبستان اشتباه چاپ شده بود) دارای ریشه‌ای چند صدساله هستند، و سرایندهٔ اصلی و نوازندهٔ اولیه آنها دقیقاً مشخص نیست این آهنگها در طول سالیان متمادی تکامل یافته و هنرمندان باذوق بدانها چیزهایی افزوده‌اند و یا برعکس کاسته‌اند.

با توجه به مطالب یاد شده نمی توان آهنگ «نوایی» را «آهنگ محلی خواف» دانست وادعای آقایان چندان منطقی نیست. اگرچه اعتقادات مذهبی و آداب و رسوم محلی خطّهٔ جام و باخرز و تایباد و خواف نیز چندان ازهم متفاوت نیستند.

ناصر جامی الاحمدی ـ تربت جام

□ نامه‌ای از خورموج با یك تقاضا از ناشران و فرهنگدوستان

«کتاب است آیینهٔ روزگار
که بینی در او رازها بی‌شمار»
(ب. فروزان فر

مدیر محترم مجلّهٔ گرامی ادبستان

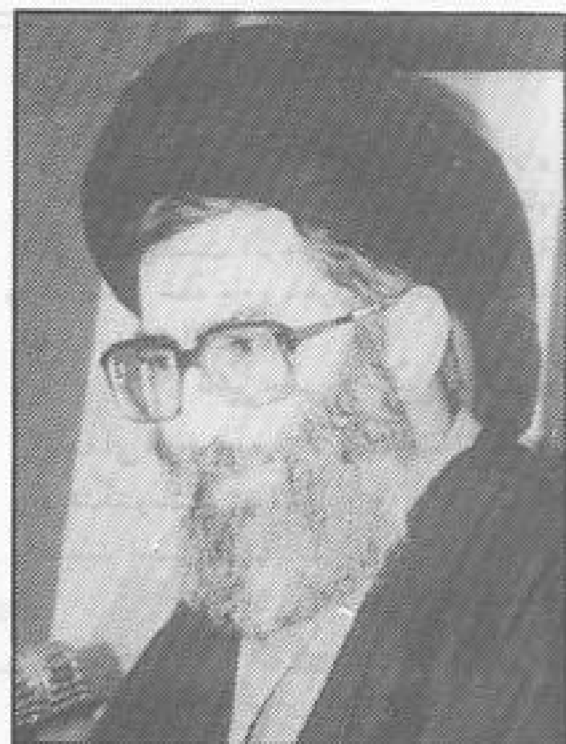
با سلام. این نامه از شهر کوچك خورموج برای شما نوشته می شود. خورموج در هشتاد کیلومتری بندر بوشهر قرار دارد و جزء شهرستان‌های تابعه استان بوشهر است. این شهر از لحاظ فرهنگی، ادبی و تاریخی در میان شهرهای جنوب، مقام پراهمیّتی را حائز است؛ گرچه به واسطهٔ کمبود امکانات، بدی آب وهوا، دوری بسیار از مرکز و علل دیگر هنوز یك منطقه محروم است.

مراکز آموزشی این شهرستان ـ که اکنون به نام دشتی از آن یاد می شود ـ اغلب نوبنیاداند و پس از انقلاب تأسیس یافته‌اند. دانشسرای تربیت معلم شهید شهریاری نیز که برای تربیت و پرورش معلمان و آموزگاران این منطقه و مناطق پیرامون ایجاد شده، از جمله این مراکز می باشد.

در چند سال اخیر با همیاری دانش آموزان و برخی افراد فرهنگ‌دوست، کتابخانه‌ای در این مرکز به وجود آمده که در رشد و تعالی فکر و اندیشه معلمان آیندهٔ این مرزوبوم سخت* مؤثر افتاده است.اما متاسفانه تعداد کتابهای این کتابخانه اندك است و ما چون بودجه‌ای برای خرید کتاب نداریم نمی‌توانیم جز به کمکهای انسان‌دوستانه، خیرخواهانه و بزرگوارانهٔ ناشران، اهل فرهنگ و ادب و نویسندگان، به چیزی دیگر، دل ببندیم تا بتوانیم به گنجینهٔ معارف بشری که در این کتابخانه نگهداری می شود، اوراقی بیفزاییم. از این رو این نامه را برای شما نوشتیم وتقاضا می نماییم تا در صورت امکان آن را چاپ کنید، شاید ناشران و اشخاص فرهنگدوست تعدادی از کتابهای خود را (در زمینه‌های مذهبی، تاریخی، ادبی، فلسفی، آموزشی، علمی و غیره) برایمان بفرستند. ما ازوضع بد و نامناسب ورکود بازار نشر در حال حاضر اطلاع داریم، امّا چه توان کرد که ناگزیریم دست تمنّای خویش را به سوی شما دراز کنیم و شما را به کمك بطلبیم. اجر معنوی این کار نیك، البته همواره محفوظ خواهد ماند؛ نام ناشران واشخاصی که به این کتابخانه کتاب اهدا می نمایند، به یاد بود در تابلو کتابخانه ثبت خواهد شد.

با سپاس فراوان ـ بوشهر ـ خورموج ـ دانشسرای تربیت معلم شهید شهریاری ـ واحد کتابخانه ـ «ك. ع»

بیانات رهبر انقلاب درباره استقلال فرهنگی



حضرت آیت‌الله خامنه‌ای رهبر معظم انقلاب اسلامی روز چهارشنبه پانزدهم اردیبهشت در دیدار با جمع کثیری از اساتید، معلمان، دانشجویان، دانش‌آموزان و کارگران سراسر کشور مراحل مختلف دستیابی ملت مبارز ایران به استقلال سیاسی و همچنین شرایط وصول به استقلال اقتصادی را برشمردند. ایشان از کسب استقلال فرهنگی به عنوان سخت‌ترین مرحله در راه رسیدن به استقلال کامل نام بردند.

متن کامل بیانات ایشان در این شماره ادبستان از نظر خوانندگان می‌گذرد.

اولاً به همه برادران و خواهران عزیز کارگران عزیز معلمین عالی‌قدر، دانش‌آموزان گرامی خوشامد عرض می‌کنم و امیدوارم که همه مشمول لطف تفضل الهی درهرجا که هستید باشید. این روزها هم به مناسبت شهادت استاد شهید مرحوم آیت‌الله مطهری، هم به مناسبت روز معلم و کارگر، حرفهایی را به مردم و آحاد ملت بگویم. و حقایق در هر زمینه روشن بشود. و سطح معرفت ملت ما که بحمدالله بالا است، باز هم بالاتر برود. یك جمله در باب شهید مطهری عرض کنم چون اگرچه که ما ۱۳، ۱۴ سال است در جلالت این مرد مکرر درمکرر حرف زدیم و حرف شنیدیم. این کتاب ناتمامی است. فضیلت یك مردی مثل شهید مطهری واقعاً در طول سالها هم قابل بیان کردن، بشکلی که حقش ادا بشود، نیست. لذا بازهم ملت ما بشنوند از مطهری عزیز و این شهید بزرگوار.

آن جمله این است که شهید مطهری یك مبارز در راه خدا بود و یك مجاهد فی‌سبیل‌الله. منتها جهاد انواعی دارد. یکی از سخت‌ترین جهادها این است که درمقابله با هجوم افکار و فرهنگهای غلط و انحرافی درك غلط یك جمعی از مردم یك انسانی که حق را می‌شناسد بایستد و بخواهد از حق دفاع کند. و با بیان، با فکر و با منطق، با سلاح زبان و قلم، بخواهد ذهن ما را به سمت آنچه درست است هدایت کند. این از آن جهادهای بسیار سخت است. و شهید مطهری این جهاد سخت را سالهای متمادی انجام داد. اونگاه می‌کرد به سطح جامعه، انسان بصیر و نافذالبصیره‌ای هم بود. آدم معمولی نبود. بینش تیزی داشت می‌دید که اشتباهاً در صحنه عمومی، ملت ما تحت تأثیر تلقین دشمنان قرار گرفته است و شروع می‌کرد با آنها مبارزه کردن. همین مبارزه که مبارزه در راه خدا بود، اولاً کمك بسیار زیادی می‌کرد به پیروزی این انقلاب چون تا مردم فکرشان درست نباشد، کار درست از آنها سر نمی‌زند. اعتقاد به یك راه درست که پیدا کرد. انسان آن راه را می‌پیماید و درآن راه می‌افتد. و او کمك می‌کرد به شناخت مردم که راه را بشناسند. پس کمك کرد به پیروزی این انقلاب و به هدایت این حرکت عمومی که ای کاش، کسانی که در آن روزهای سخت درمیدان مبارزه بودند، بنشینند یك مقداری با قلم تحلیلی آنچه را که گذشته است، آن غصه‌ها، آن رنج‌ها، آن خون دلها اینها را بیان کنند. که این جوانهای ما این عزیزان ما این نوباوگان ما، بفهمند که ما از چه معابری عبور کردیم. گاهی، ماشین از راههای سختی عبور می‌کند، مسافر در راه خواب است. نمی‌فهمد که به آن راننده بیچاره و آن شاگرد شوفر و آن چند نفری که بیدار بودند چه گذشت. تا ازاین گردنه‌های خطرناك عبور کردند. بنویسند، اینها تا بدانند مردم که مطهری‌ها چه کردند در آن دوران این اولاً.

ثانیاً همان مبارزه موجب شد، که او به شرف شهادت نائل بشود. یعنی آن دشمنی که مطهری را به زمین انداخت وخون اورا جاری کرد اودشمنی بود که ازآن ارشادهای او و آگاهی‌هایی که او به مردم می‌داد. او صدمه می‌دید.

چون شهید مطهری درمقابل التقاط ایستاد. درمقابل نفاق ایستاد. در مقابل تهاجم فرهنگ غرب و شرق ایستاد. اسلام ناب را، اسلام فقاهتی را ترویج کرد. و کسانی که با این چیزها مخالف بودند او را به زمین انداختند و اگر دستشان می‌رسید هرچه شبیه مطهری را کوچکتر از مطهری را در راه مطهری هم بود به زمین می‌انداختند که خدای متعال این فرصت را هم به آنها نداده است و انشاءالله هرگز هم نخواهد داد.

پس تحلیل از مطهری این‌هاست. من می بینم که گاهی بعضی‌ها، درباره شهید مطهری یك چیزی می‌نویسند و یا یك کلمه حرفی می‌زنند. و می‌بینیم که این حرف ناشی از نشناختن مطهری است. یك چیزهای غلط، وعجیب و غریبی درباره او بیان می‌کنند که روح او خبردار نبود از آن چیزها. متأسفانه دور از واقعیات است. یك عده‌ای بودند که یك عمر از دوران اوج تفکرات شهید مطهری با او مبارزه کردند و حال چون امروز نام شهید مطهری، نام درخشانی است. حرفی ندارند. و اینجاو آنجا به اسم او هم تمسك می‌کنند، و زیر لوای اسم او باز هم همان حرفهای خودشان را می‌زنند.

اما در مورد آن دو موضوع دیگر، یعنی موضوع معلمی، تعلیم و تربیت و موضوع کار، من این مطلب را عرض کنم. که امروز شاید در هشت سال یا ده سال قبل از این هم در یك وقتی، این صحبت را ما کردیم. در نمازجمعه بود گمانم برای اینکه مردم توجه کنند که چگونه بایستی جهت گیری کرد. تلاش جامعه را.

استقلال که این همه، مهم است برای یك ملت، ملت مستقل، یعنی ملتی که اربابهای امریکایی، یا انگلیسی یا یك روزی روسی، و امثال اینها، نمی‌آیند در سرنوشت این ملت دخالت کنند، و هر چه را که بنفع خودشان است، انجام بدهند و هر چه را که بنفع این ملت است دور می‌اندازند. کشورهایی که مستقل نیستند، اینطوری هستند نگاه کنید به بعضی از این کشورهایی که ما اسم هم نمی‌آوریم شما خود می‌فهمید، کجاها رامی گویم، اینها رؤسایی دارند، گوش به فرمان آمریکا مثلا وقتی یك ملتی، یك کشوری رئیس آن و رؤسایش گوش به فرمان امریکا هستند، این‌ها در این مملکت چه کارمی کنند طبیعی است آن کارهایی که بنفع آمریکاست، برای آن کشور تصمیم گیری می‌شود، و اجرا می‌شود، از خرید، از فروش، از تبلیغات از بالا آوردن، از کنار زدن، عزل و نصب هر کاری که بنفع آن ارباب است، در آن کشور، انجام می گیرد هر کار بنفع مردم است، انجام نمی گیرد. استقلال نداشتن یك ملت، چنین مصیبتی است که در زمان رژیم گذشته این طور بود. مهمترین مشکل این کشور در زمان رژیم گذشته این بود که رژیم منحوس پهلوی وابسته به امریکا بود، قبلا به انگلیس بعد هم به امریکا آن کسی را که انها می‌گفتند بیاید بالا و نخست‌وزیر بشود یا مسئول بشود یا وزیر بشود یا مدیر نفت بشود. یا نمی‌دانم. فلان شغل را داشته باشد.

امریکایی‌ها که می گفتند او را می آوردند. هرکسی که آنها می‌گفتند هرکسی را که دشمنان خارجی این ملت می‌خواستند که از صحنه برود کنار رژیم پهلوی همه قدرت خود را بکارمی انداخت، تا او راکنار بزند. اگر کاری بنفع امریکایی‌ها بود.

در این مملکت انجام می‌گرفت به وسیله آن دستگاه. اگر کاری بضرر آنها بود و به نفع مردم آن کار انجام نمی گرفت. بلکه با آن کار مقابله هم می شد.

استقلال نداشتن یك کشور این طوری است حالا ملت ما مبارزه کردند و استقلال را به دست آوردند این استقلال چیست؟ این یك مسئله مهمی است. ما عرض کردیم که سه نوع استقلال داریم، این سه نوع، پشت سر هم هستند یکی مشکل است دومی از او مشکل‌تر است. سومی از همه مشکل‌تر است. آسان نداریم. آن که مشکل است و ملت ما این مشکل را انجام‌داد. و بدست آورد این استقلال سیاسی است. ما بدست آوردیم. خیلی هم مشکل بود. استقلال سیاسی یعنی چه، یعنی اینکه امروز در این کشور، این کسانی که مسئول هستند. دولت است، مجلس است، قوه قضائیه است. خدمتگزاران شمامردم هستند این‌ها زیر

بار هیچ کسی، ملت جز تکلیف الهی شان نیستند.

استقلال یعنی این، اگر همه دنیا هم جمع بشوند، امریکا، انگلیس، اروپا، آنروزی که او قدرت بود در دنیا، شرق، غرب اگر دست در دست هم می گذاشتند، امروز هم بگذارند و نخواهند یك قدم، این ملت را و این کشور را به سمتی که به ضرر ملت است و بنفع آنها است بکشانند. مسئولین این کشور و روسای این کشور و خدمتگزاران این کشور اجازه نخواهند داد. این استقلال سیاسی است. استقلال سیاسی یعنی آن کسانی که در این مملکت امروز حکومت می کنند، مردم خواستند. چند روز دیگر انتخابات ریاست جمهوری است مردم می گردند، آن چهره ای که به او علاقه دارند، به او اعتماد دارند. برای کارهای مملکت او را قدرتمند و توانا می دانند انتخاب می کنند.

مردم انتخاب می کنند البته یاوه گو، یاوهٔ خودش را می گوید. یاوه گو، به خدا هم یاوه می گوید. آن کسی که «هر درونی کو خیال اندیش شد

چون دلیل آری خیالش بیش شد»

هر چه نگاه بکنند در این کشور آنهایی که باطنشان مریض است، می بینند.

آحاد مردم، می بینند. شور و شوق مردم را می بینند، علاقه مردم به مسئولین را می بینند صفا و خلوص مسئولین کشور را، اینها رامی بینند. می بینند که مردم واقعاً انتخاب کرده اند و انتخاب می کنند مسئولین کشور را، باز یاوه گویی می کنند حرف می زنند متهم می کنند.

انتخابات را متهم می کنند. مردم را متهم می کنند. مسئولین را متهم می کنند. این ها حالا محل اعتنا نیستند. به این ها اعتنایی نباید کرد.

واقع قضیه این است که مردم دارند می بینند بحمدالله. استقلال سیاسی را این ملت توانست با قدرت خود بدست آورد. امروز کشورمان یك کشور مستقل است از لحاظ سیاسی، یك کشوری است که روی پای خودش ایستاده است.

و این حرفی هم نیست که من بگویم. ما مسافرتها کردیم. بنده با روسای بسیاری از کشورهای دنیا، نشسته ام با رؤسایشان صحبت کرده ام در طول سالهای ریاست جمهوری و بعداز آن، همه این را قبول دارند. همه این را می گویند، همه این را می فهمند یك روزی بود شرق و غرب دستشان را روی هم گذاشتند برای اینکه بتوانند این کشور را به یك سمتی بکشانند.

مثلاً فرض بفرمائید ما از حقی دفاع می کردیم. همه روی هم دستشان را می گذاشتند که آنها نگذارند ما از آن حق دفاع کنیم، نتوانستند. همه امروز دست روی هم گذاشته اند که حق فلسطین ما را از بین ببرند. نابود کنند. ما ایستاده ایم و می گوئیم که ما مخالفیم. فریادشان بلند است که چرا ایران مخالفت می کند در مجالس خصوصی می گویند، عمومی می گویند تبلیغاتشان می گوید. تهدید می کنند، بکنند ما آنچه را که فهمیدیم. آنچه را که تکلیف مان است. آنچه را که می فهمیم که خدای متعال آن را می خواهد، آن را انتخاب می کنیم و آن راه را می رویم. کسی نمی تواند روی ملت ایران و دولت ایران و نظام جمهوری اسلامی و خدمتگزاران شما مردم تأثیر بگذارد. این استقلال

● یک عده‌ای خیال کرده‌اند این که ما به تهاجم فرهنگی غرب حمله می‌کنیم فقط مسئله این است که یك نفر توی خیابان حجابش را درست رعایت نکرده است. این فرعی است.

سیاسی، را بدست آوردید.

از این مشکل تر، استقلال اقتصادی است. استقلال اقتصادی یعنی ملت و کشور در تلاش اقتصادی خود روی پای خود بایستد و به کسی احتیاج نداشته باشد.

معنایش این نیست که یك ملتی که استقلال اقتصادی دارد، با هیچ کس در دنیا داد و ستد نمی کند داد و ستد دلیل ضعف نیست. یك چیزی را خریدن، یك چیزی را فروختن، معامله کردن، گفتگوی تجاری کردن، این دلیل ضعف نیست. اما باید طوری باشد که یك ملت اولاً نیازهای اصلی خودش را بتواند خودش فراهم کند.

ثانیا در معادلات اقتصادی دنیا و مبادلات جهانی، یك وزنه ای باشد. نتوانند او را به آسانی کنار بگذارند. نتوانند او را به آسانی محاصره کنند نتوانند او را به آسانی فرو بدهند. و هرچه می خواهند به او دیکته کنند، امروز کشورهایی که از لحاظ اقتصادی پیشرفته هستند، و قدرتهایی دارند که متاسفانه همین کشورها هم غالبا استعمار دنیا و استکبار دنیا را در اختیار دارند و دنبال می کنند. اینها، اگر بخواهند که از لحاظ اقتصادی با یك کشوری مبادله کنند. وداد و ستد داشته باشند. و همکاری بکنند. تحمیلات می کنند به آن کشور. اقتصاد مستقل یك کشور یعنی اینکه در این کشور آن کالاهایی که کشور لازم دارد در داخل قابل تامین باشند. کارخانه های کشور همه کار بکنند. کارگران کشور با وجدان کار، کار را وظیفه انسانی و دینی خود بدانند و کار کنند. کارگر هم آن کسی نیست که در کارخانه است. هر کسی که یك کار مفیدی را در این مملکت مشغول است او یك کارگر است. یك نویسنده، یك هنرمند خوب، یك معلم، یك مبتکر، یك محقق، این ها هم کارگرند کارگری افتخار است آقا. افتخار است یك کسی کارگر باشد. چه برسد به آن بازوها و پنجه های توانا و قدرتمندی که چرخ های کارخانه ها را به کار می اندازند یعنی بازوی کارگران. که اگر این بازوهانباشند آن چرخ ها بکار نیافتد ملتی که به چنین وضعی دچار بشود روزگارش سیاه خواهد بود. آن چنان ملتی.

حال ما به استقلال اقتصادی رسیده ایم یا نه. من عرض می کنم به شما این همان مشکل تر است. این همان است. باید تلاش کنیم ما البته می توانیم ادعای استقلال اقتصادی کنیم اما به شرطها و شروطها، چند شرط دارد. اول اینکه در این کشور هر کسی، هر کاری که به عهده دارد آن را خوب انجام بدهد. که فرمود «رحم الله امراء عمل عملا فاتقنه» خدا رحمت کند آن مردی را و آن کسی را که کاری را انجام بدهد. و او را محکم انجام بدهد. خوب انجام بدهد. شما اگر یك پیچی را می گردانید سفت می کنید. اگر یك چرخ را می چرخانید. اگر یك جایی یك بخیه می زنید اگر یك ماشینی را گریسکاری می کنید. اگر یك کتابی را چاپ می کنید. اگر یك کتابی را می نویسید اگر سر کلاس درس می دهید اگر در شهرداری مشغول تمیز کردن معابر شهری مردم خودتان هستید. هر کاری که دارید می کنید. اگر گوینده ای، اگر نویسنده ای اگر محقق هستید، اگر روحانی هستید. اگر مشغول تحصیل کردن و درس خواندن هستید. اگر در دانشگاه و یا مدرسه هستید. اگر در کار هنر مشغول هستید. اگر داستان نویس هستید. اگر روزنامه نگار هستید. هرچه هستید و هر که هستید و هرجا که کار می کنید. سعی کنید آن کاری را که انجام می دهید، درست انجام بدهید. کامل انجام بدهید.

این یکی از شرایط که اگر این کار انجام بگیرد ما به استقلال اقتصادی می رسیم. شرط دوم این است که آن کسانی که پول دارند، امکانات دارند که آن پول هم از همین کشور بدست آمده است، آن پول هم در سایه همین ملت و همین آب و خاك بدست آمده است. کی می تواند بگوید من پولی دارم و در این پولدار شدن خودم، مرهون خدمات کمکهای دولت و ملت نیستم. مگر می شود چنین چیزی؟ از آسمان که برای انسان پول نمی ریزند!

پول توی همین زندگی و تلاش روزمره بدست می آید هزاران نفر کار می کنند، یك نفر حالا تصادفا پولدار می شود، مثلا آن کسانی که پول دارند امکانات دارند، این پول را برای استفاده خودشان فقط مصرف نکنند. شما اگر می خواهی سرمایه گذاری کنی، یك جایی یك کاری را شروع بکنی به فکر این نباش که این کار چقدر فقط به من برمی گرداند. من یعنی چه؟ ما نمی گوییم حالا هیچ ملاحظه شخص خود را نکنید، اما ملاحظه کشورتان را هم بکنید سرمایه گذاری مضر نکنید. سرمایه گذاری بی فایده نکنید. سرمایه گذاری در کاری که تولید او مملکت را به پیش نمی برد، نکنید.

سرمایه گذارانیکه پول دارند و امکانات دارند. وجدان دینی داشته باشند، احساس مسئولیت داشته باشند.

شرط دیگر این است که در محیط کار و تلاش در این کشور مسائل اقتصادی ابتکار، وجود داشته باشد.

من عرض می کنم این کارخانجاتی که در کشور ما وجود دارد چه آنهایی که در اختیار دولت است و چه آنهایی که در اختیار مردم است که حالا تعداد زیادی از واحدهای تولیدی در اختیار مردم است، مال خود مردم است.

اینها یك مقدار از پولشان را صرف کنند برای تحقیق، برای پیشبرد کار برای کیفیت بخشیدن به آن

■ امروز وظیفه معلم و دانش آموز و همه کسانی که با امور فرهنگی کشور سروکار دارند یک جهاد و مبارزه طولانی برای ساختن انسانهای مؤمن و سالم از لحاظ روحی و اعتقادی است تا بتوانند با دستهای خود، چرخ مملکت را بچرخانند.

■ شبیخون فرهنگی را بعضی ها نمی فهمند آن کس که صحنه را می بیند ملتفت است که دشمن دارد چه کار می کند می فهمد که شبیخون است و چه شبیخونی است.

کالا چرا باید ما بنشینیم که دیگری در اروپا یا در یک گوشه دنیا یک تحقیقی بکند ما از او یاد بگیریم مگر ما کمتر از آنها هستیم، مگر ما کمتر می فهمیم. تحقیقات کنند، ابتکار کنند، تولید را جلو ببرند، صنعت را جلو ببرند تولید را از لحاظ کیفیت و کمیت بالا ببرند. ابتکار داشتن، نوآوری داشتن یک چیزی به بازار خواست بشر در سطح جهان عرضه کنید که چشم‌ها را به طرف شما برگرداند. احساس احتیاج بکند. ادعا نباشد عمل باشد واقعاً در این میدان دستگاههای علمی کشور بیایند به کمک اقتصاد کشور متفکرین دانشگاهها برای دولت کار کنند.

دولت تکیه کند به متفکرین و علمایی که در دانشگاهها هستند و درس می خوانند و خیال هم نکنند که تحقیق و حرف درست همانی است که فلان متفکر اروپایی گفته، نه آقا امروز می گویند بیست سال دیگر، ده سال دیگر، پنج سال دیگر یک نفر عالم دیگر می آید آن حرف را باطل می کند یک حرف دیگر می زند. چرا ماها عادت کردیم هرچه غربیها گفتند بی قید و شرط دست رو دست بگذاریم و گوش کنیم و قبول کنیم. نه آقا شما آن حرف را درستش را پیدا کنید، آنچه که با کشور ما، با عقاید ما، با خصوصیات کشور ما متناسب است در مسائل اقتصادی، آنها را اقتصاددانهای مملکت پیدا کنند.

خوب امروز ما می بینیم بحمدالله یک طرحهای اقتصادی همین‌طور که حالا اینجا اظهار شد و گفتند از طرف دولت و مسئولین کشور در جریان است که این طرحهای اقتصادی، آن طوری که مسئولینش بیان می کنند انشاالله درآینده نتایج شیرین خوبی خواهد داشت و امیدواریم که آن آینده‌ها هرچه زودتر برسد.

اما من این را می‌خواهم عرض بکنم که قشرهای محروم قشرهای فقیر، قشرهای کم‌درآمد، آن کسانی که گران شدن یک جنسی فوراً در زندگی شخصی آنها اثر می گذارد، اینها باید تحت حمایت و پوشش قرار بگیرند.

ما عرض می‌کنیم این را تا مسئولین مسائل اقتصادی و بخش‌های مختلف اقتصادی و کسانی که مسایل کار و تولید و این چیزها در اختیار آنهاست درست فکر کنند روی این قضایا و این قشرهای آسیب‌پذیر به اصطلاح آن‌طوری که اسم‌گذاری می کنند یا مستضعفین و محرومین و کم‌درآمدها کمک بشوند به یک نحوی تا بتوانیم انشاالله اقتصاد را شکوفا بکنیم و این ملت بتواند اقتصاد را شکوفا کند این می شود استقلال اقتصادی. من به شما عرض بکنم کارگران ما در حیات این انقلاب و این کشور مؤثر بوده‌اند.

می دانید اول انقلاب چقدر سرمایه‌گذاری شد برای اینکه کارخانه‌های ما را به اعتصاب بکشانند. ما در جریان بودیم بنده از قبل از پیروزی انقلاب در بحبوحه این مبارزات، نمی خواهم حالا جزئیاتش را در این جلسه بگویم که اینها مسایل ریزی است و جاهای دیگری و در فرصتهای مخصوصی باید اینها بیان شود.

حتی پیش از پیروزی انقلاب من دیدم که قصد دارند یک عده‌ای در کارخانجات خشتی به کار بگذارند که وقتی جمهوری اسلامی تشکیل شد این کارخانجات مطلقاً جواب ندهد. این نیت را داشتند. کی مقاومت کرد در مقابلشان، کارگرها، آقا!

من رفتم توی یک کارخانه‌ای، شاید از آن کارخانه در جمعیت شما هیچ بعید هم نیست از کارگران آن کارخانه باشند. یا بعد این حرف را بشنوند.

من رفتم همان روزها توی کارخانه‌ای، کمونیست‌ها، چپی‌ها به اصطلاح طرفداران به قول خودشان طبقه کارگر به سر من ریختند برای این که بنده را نابود کنند چون فهمیدند که من رفتم جلوی خرابکاری هایشان را بگیرم کارگران کارخانه که خیال می‌کردند که توی مشت آنها هستند، از من دفاع کردند. بعد هم که فردا رفتیم دیدیم که همه آنها را از کارخانه بیرون کرده‌اند. کارگران ما اینجورند. الان هم تلاش می کنند. این را بدانید الان هم اگر بتوانند، چون می‌دانند که جمهوری اسلامی در مقابل آمریکا، در مقابل دشمن قرص و محکم ایستاده است برای اینکه به زانو درش بیاورند الان هم تلاش می کنند شاید بتوانند برنامه‌های کشور را بکلی از کار بیندازند.

اگر غرب و آمریکا و دشمنان ما و منافقین و دیگران بتوانند کارخانه‌های ما را از کار بیندازند ضربه حسابی ای زده‌اند، دارند تلاش می کنند که این ضربه را بزنند. کی ایستاده در مقابل اینها، کارگران مسلمان ما. کارگران با وجدان ما. در گذشته هم از اول انقلاب تا امروز همین جور بوده است.

الان هم همین جور است و به فضل پروردگار در آینده هم همیشه کارگران ما مشت خواهند زد به سینه نامحرمانی که بخواهند در محیط کار ما اختلال بکنند.

سومی که از همه سخت تر است. استقلال فرهنگی است این خیلی سخت است. این خیلی خون‌دل دارد مبارزه برای استقلال فرهنگی، از همه اینها سخت‌تر است من یک وقتی گفتم اینها شبیخون فرهنگی دارند می‌زنند این راست است، خدا می‌داند که این راست است بعضی‌ها نمی فهمند. اما، صحنه را نمی بینند آن کس که صحنه را می بیند، ملتفت است که دشمن دارد چه کار می کند. می فهمد که شبیخون است و چه شبیخونی هم هست. از راههای مختلف. ببینید من در یک جمله ساده و کوتاه عرض بکنم که یک ملتی، با ایمان و اعتقادش مبارزه می کند. اصلا مبارزه و جنگیدن با ایمان است، نه با دست، چشم و بدن. دست، چشم و بدن ابزار است. یک آدم سالم، قوی تیرانداز ماهر آگاه از همه فنون جنگی ایمان ندارد که باید جنگید؟!

یک نفر هم ناوارد که تفنگ گرفتن را هم بلد نیست که چطور تفنگ را بدست بگیرد. اما معتقد است که باید با چنگ و دندان جنگید. این دوتا کدامشان بهتر می‌جنگند. آنی که جنگیدن بلد است اما معتقد نیست که باید جنگید. او نمی‌جنگد. درست است که بلد است اما بلدی خود را به کار نمی اندازد یکی هم هست که بلد نیست جنگیدن، اما معتقد است که باید جنگید، با چنگ و دندان می‌جنگد. جنگیدن را در اسرع وقت یاد می گیرد. بسیجی‌های ما چه کار کردند. بسیجی‌های ما مگر دوره‌های آنچنانی دیده بودند. دوره ۲۰ روزه، دوره‌های ۴۵ روزه، دوره دو ماهه، سه ماهه، دیدند چه کردند در میدان جنگ. چرا چون معتقد بودند که باید دفاع کرد و جنگید، ملت ما وقتی انقلاب کرد و تا امروز معتقد بوده است که باید با دشمنان اسلام بجنگد و با متجاوزین، با زورگوها و با آنهایی که سرنوشت این مملکت را دهها سال در دست داشتند، خوردند، چپاول کردند و از بین بردند با اینها باید مبارزه کرد، باید همه لذتها را بگذارد کنار بیافتد توی میدان مبارزه، این عقیده را ملت ما داشت آمد توی میدان، انقلاب پیروز شد، در جنگ پیروز شد و تا به امروز هم بحمدالله رسیدیم.

حال یک مسئله ای اگر دشمن وارد کشور ما بشود نه وارد شدن با جسم خودش با امواج خبری وارد کشور ما بشود با رادیوهایش وارد کشور ما بشود حرفهایش را وارد کشور بکند و در ذهن ملت اینطور وارد کند که آقا مبارزه خوب نیست دفاع از اسلام فایده‌ای ندارد ایستادگی در برابر دشمن ثمری ندارد هر چه زحمت بکشید و مبارزه کنید ضرر کرده‌اید اگر دشمن این حرفها را بتواند توی مغز مردم فرو کند آیا در مملکت ایران باز هم مبارزه‌ای علیه دشمنان اسلام باقی خواهد بود؟ معلوم هست که نه. خیلی مسلمان در دنیا هست که با آمریکا و دشمنان اسلام مبارزه نمی کند خیلی ملتها هستند که قرآن هم می‌خوانند، نماز هم می‌خوانند، عبادت هم می‌کنند اما با دشمن اسلام مبارزه نمی‌کنند و دوستی هم می کنند چرا؟ چون نفهمیدند که باید با دشمنان اسلام مبارزه کرد. اگر دشمن اسلام بتواند ملت ایران را هم تبدیل کند به یک ملتی که اعتقاد به مبارزه ندارد امیدی به پیروزی ندارد زهدی نسبت به جلوه‌های شهوانی و مادی ندارد اگر بتواند تبدیل کند ملت ما را به چنین ملتی پیروز شده است.

اینجاست که مبارزه فرهنگی می شود یک مبارزه واجب‌تر از واجب.

الآن دارند این کار را می کنند آقایان الان در جبهه‌های مختلف دشمن دارد کار می کند یک جبهه، جبههٔ جوانان ماست در مدارس این جوانان عزیز ما، دختر و پسر پاکیزه ما، بچه‌های همین ملت هستند. دل پاکیزه، جسم پاکیزه، مغز پاکیزه با انواع و

اقسام خباثتها، با تحریکات شهوانی، با پخش کردن عکس‌های مهیج شهوت، فیلم‌های ویدیو، نوار و انواع و اقسام خباثتها و رذالتها، این جوان را این نوجوان را، این جوان پاك و پاکیزه را، احساسات شهوانی او را به جوش می‌آورند. او را می‌کشانند به فساد ببینید چه جنایت بزرگی است.

این یکی از کارهایی است که دارند می‌کنند یك عده‌ای خیال کرده‌اند این که ما به تهاجم فرهنگی غرب حمله می‌کنیم فقط مسئله این نیست که یك نفری توی خیابان فرض کنید یك خرده‌ای حجابش را بطور درست رعایت نکرده است نه آقا مردم حجابشان را رعایت می‌کنند الا خیلی قلیل. اینها نیست مسئله. این کسی که توی خیابان است این فرعی است. اصل قضیه آن است که داخل خانه‌هاست که از مدارس مجامع جوانان سرچشمه می‌گیرد دشمنان آنجا کار می‌کنند آنکه آشکار نیست آنکه پنهان است خطر آنجاست، جوانان ما شهوات را دور انداختند راحتی و لذت را انداختند دور رفتند توی میدان مبارزه و توانستند دشمن را به زانو دربیاورند حالا دشمن دارد از جوانان ما انتقام می‌گیرد انتقامش چیست؟ انتقامش این است که جوانهای ما را سرگرم کند به لذات و شهوات عکس چاپ می‌کنند پول خرج می‌کنند مجانی منتشر می‌کنند توی جوانها ویدئو درست می‌کنند فیلمهای مهیج شهوت را مجانی می‌دهند به اینها که نگاه کنند، تماشا کنند. البته یك عده‌ای از این طریق پول هم بدست می‌آورند. اما آنهایی که سرمایه‌گذاری می‌کنند برای پول سرمایه‌گذاری نمی‌کنند پول که خوب می‌توانند آنها را بروند پخش کنند آزادانه در کشورهای دیگر بدست آورند. آنها می‌خواهند نسل جوان را ضایع کنند و نابود کنند این یك هجوم و آن کسی که یك چنین فسادی را دارد و دامن می‌زند دستگاه قضایی این کشور اگر یك چنین کسی را بدست آورد چه مجازاتی برای او مناسبتر از همه است فردی که هزاران جوان این مملکت را جوان پاك و پاکیزه ما را بچه‌های معصوم ما را می‌کشاند به وادی فساد و شهوت‌رانی این مجازاتش چیست؟ به نظر من باید به شدیدترین وجه اینها مجازات بشوند. برادران و خواهران هدف تهاجم فرهنگی دشمن این است که ذهن مردم را عوض کنند از راه اسلام منحرف کنند از مبارزه ناامید کنند آن آقایی که خودش برحسب آنچه که ما داریم می‌بینیم خسرالدنیا والاخره هست برمی‌دارد می‌نویسد ملت ایران همان خسرالدنیا والاخره شده است می‌نویسد و چاپ هم می‌کنند. می‌گوید مسلمانان عالم و از جمله ملت ایران خسرالدنیا والاخره شده‌اند چرا؟ چون با امریکا جنگیده‌اند این خسرالدنیا والاخره بودن است «هر که نقش خود بیند در آب»، ملت ایران که توانست از ذلت و وابستگی خودش را نجات بدهد خودش را از ذلت و ننگ ارتباط و اتصال با رژیم منحوس دست نشانده فاسد پهلوی و ارتباط با آمریکا نجات بدهد و اینطور شجاعت و شهامت و سربلندی در دنیا از خود نشان بدهد و بیافتد در جاده آزادگی این ملت خسرالدنیا والاخره هستند این جوانان ما این خانواده‌های مؤمن ما این زن و مرد دلباخته دین و عاشق راه خدا اینها خسرالدنیا والاخره هستند خودشان خسرالدنیا والاخره هستند بله درست است آن کسی که این را می‌گوید حقیقتاً خسرالدنیا والاخره هستند نه دنیا دارند و نه آخرت دنیایشان دنیای نکبت آخرتشان قهر و عذابی الهی است نسبت به مردم این حرفها را می‌زنند و پخش هم می‌کنند برای چه پخش می‌کنند برای اینکه مردم را متزلزل کنند برای اینکه مردم را عوض کنند کار کیست کار همان دشمن است که استقلال اقتصادی به ضرر اوست استقلال سیاسی به ضرر اوست استقلال فرهنگی به ضرر اوست عوامل دشمن هستند اینها این تهاجم فرهنگی است این مبارزه با ملت ایران است که دشمنان دارند انجام می‌دهند مخصوص ما هم نیست. اینها با اسلام بد هستند. با اسلام دارند دشمنی می‌کنند و درجاهای مختلف دنیا مشاهده می‌کنید، خوب وظیفه چیست آقا؟ من می‌گویم وظیفه معلم و فرهنگی و دانش‌آموز که اینها در مرکز دایره قرار دارند و همچنین همه کسانی که با امور فرهنگی کشور سروکار دارند وظیفه آنها یك جهاد طولانی است. یك مبارزه طولانی است.

این روزها روز بزرگداشت معلم است اما هیچ بزرگداشتی از این بالاتر نیست که من به معلمین عرض بکنم که امروز سنگین‌ترین بخش کار که از غیر شما برنمی‌آید بر دوش شما است کارهای آسان را دیگران کرده‌اند امروز روزی است که معلمین کشور باید آن کار مشکل را انجام بدهند. آن چیست؟ آن ساختن انسانهای سالم اسلامی است مسلمان، مؤمن، متعهد، متدین و سالم از لحاظ روحی و اعتقادی است.

آن جوانی است که بتواند با دستهای نیرومند خود چرخ مملکت را بچرخاند و این بزرگترین کار است که امیدوارم خدای متعال به همه شما معلمین، کارگران، دانش‌آموزان، دانشجویان و همه کسانی که دست‌اندرکار امور فرهنگی و اقتصادی کشور هستید و مسئولین این کشور انشاءالله توفیق بدهد و روح مطهر امام«ره» از شما راضی باشد. و قلب مقدس ولی عصر «عج» انشاءالله از شما راضی باشد و دعای آن بزرگوار شامل حال همه شما باشد.

والسلام علیکم و رحمت الله و برکاته

با حضور بیش از سیصدتن از فیلسوفان و اسلام شناسان خارجی و داخلی

کنگرهٔ بزرگداشت حکیم حاج ملاهادی سبزواری برگزار شد



کنگره بین‌المللی بزرگداشت حکیم حاج ملاهادی سبزواری در محل دانشگاه تربیت معلم سبزوار با پیام حضرت آیت‌الله خامنه‌ای رهبر انقلاب اسلامی ایران گشایش یافت.

رهبر معظم انقلاب اسلامی، در پیام خود که توسط حجت‌الاسلام محمدی گلپایگانی قرائت شد، خطاب به شرکت کنندگان و میهمانان کنگره فرمودند:

بسم الله الرحمن الرحیم

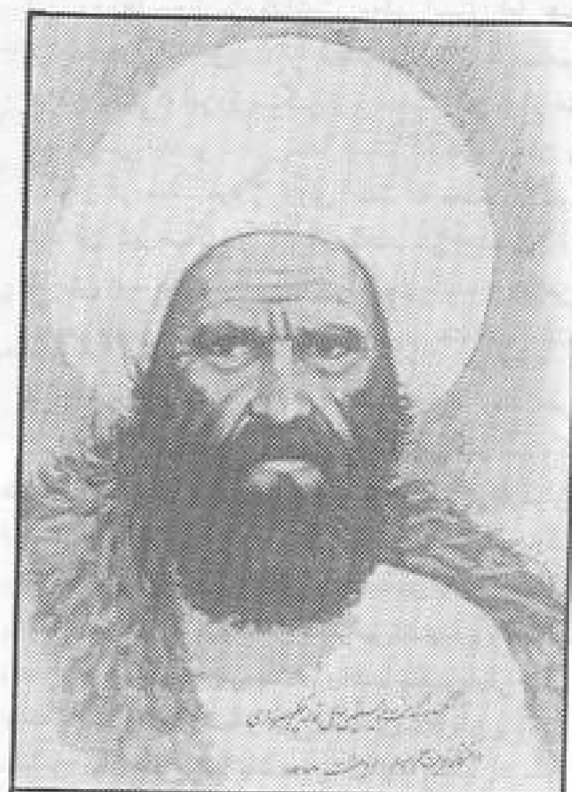
خدای بزرگ را سپاس که دلهای بیدار و قدرشناس شما مردان علم را به تجلیل از شخصیت حکیمی بلند مرتبه برانگیخت که دنیای پا در گل و گرفتار امروز، به شناخت انسانهایی چون او، آزاده و سردر بلندای ملکوت، بسی نیازمند است. مدح چنان خورشید سیرتانی جز از صاحبان چشمهای روشن و بصیرت‌های نافذ نمی‌شاید، که توانسته باشند حجاب برزرق و برق علم بی عمل و فلسفه بی‌روح و ماده‌ی بی معنا را دیده و ترکیب بدیع اندیشه‌ی بلند و روان روشن و دل خاشع و ذوق لبریز و تن خاکسار را در کسانی چون حکیم فرزانه‌ی قرن سیزدهم، یعنی حاجی ملاهادی سبزواری تماشا کنند.

این جمع فرهیخته برآن است که حکیم سبزواری را بازشناسی کند، هرکه برگی چند از سرگذشت آن بزرگ را خوانده باشد نیك می‌داند که در زمره کسانی چون او، عرش سیر و خاك نشین، کمتر کسانی چون او در دوران زندگی، شناخته شده‌اند. او را در زندگیش خلق بیشماری شناخته و بدودل سپرده و پرواز شکوهمندش را از منفذ تنگ چشم مادی دیده‌اند. چندین کتاب او پیش از درگذشتش به چاپ رسیده و در حوزه‌های حکمت و دین، دستگیر استادان و دانشجویان شده و نام درخشان او را به دور دست‌ها برده است و از زمان او تا امروز هزاران صفحه درباره‌ی او و فلسفه‌اش و کتابهایش قلم زده شده است.

بازشناسی نام آوری چون این بلندآوازه مرد چگونه و به چه معنی است؟، در این باب سه دیدگاه با هم و در کنار هم، سزاوار ژرف نگری است:

نخست، نگاهی تازه به حکمت اوست که آمیزه‌یی از تفکر قدیم عقلانی با رشحه‌ی الهام عرفانی است در محشر اندیشه‌های فلسفی روز که غالباً از نور، معنی و پرتو توحید، بیگانه و بیخبر است، جای این فلسفه قرآنی و پایه‌های استقرار و خلل ناپذیرش خالی است. زبانی آشنا با فرهنگ و معارف کنونی جهان و دستی چیره در ترسیم زیبایی‌های «حکمت متعالیه» و در پشت آن ذهنی ژرف بین و نواندیش و جامع نگر به کار است تا فلسفه‌ی این حکیم بزرگ را در نمایشگاه فاخرترین فرآورده‌های بشری در جای سزاوار خود بنشاند.

دوم، نظری از سرعبرت به تأثیر این معرفت فلسفی، در بنای شخصیت خود فیلسوف است، اگر فلسفه، شناختی درست از هستی، برای بنای انسان



راستین است کدام تجربه از این بهتر و گویاتر؟

و سوم، زدودن این گمان غلط که فلسفه‌ی اسلامی از قرن‌های میانه‌ی هجری به خاموشی و افول تکرار گراییده است. این غفلت خسارت بار، که قرن‌ها گریبانگیر مطالعه کنندگان غربی و حتی عربی بوده است، می‌تواند با جلب نظرها به حکیم سبزواری که خود یکی از شارحان و مفسران حکمت مقایسه‌ی صدرایی و شاگرد فلاسفه‌ی بزرگ اصفهان است، دریده شود و شعاع هدایتگر هشت قرن فلسفه‌ی اسلامی از خواجه‌ی طوسی تا حاجی سبزواری و معاصران و شاگردان او، برفضای اندیشه‌ی فلسفی در جهان معاصر بتابد.

بازشناسی حکیم سبزوار در این زمینه‌ها، متضمن ادای حق این بزرگمرد فیلسوف و عارف و زاهد و شاعری است که بزرگداشت او، شما صاحبدلان را به کنار تربت پاك او کشانیده است.

والسلام علیکم و رحمة‌الله
سیدعلی خامنه‌ای

***

در این کنگره که به منظور تجلیل از مقام حکیم فرزانه‌ی سبزوار و بزرگداشت دویستمین سالگرد تولد وی و با هدف آشنایی بیشتر مسلمانان و به ویژه نسل جوان حاضر با اندیشه‌های بلندآن فیلسوف گرانقدر به همت دانشگاه تربیت معلم سبزوار و موسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی برگزار شد، حدود یکصدوچهل مقاله در اطراف بیش از سی موضوع مرتبط با شخصیت، عقاید، آثار و زندگانی این دانشمند عظیم‌الشان ایرانی به دفتر کنگره تسلیم گردید که از میان آنها قریب به شصت مقاله به دلیل استحکام بیشتر مطالب، انتخاب و در جلسات کنگره برای استفاده‌ی شرکت کنندگان و میهمانان قرائت شد.

میهمانان و شرکت کنندگان خارجی این کنگره از کشورهای انگلستان، آمریکا، آلمان، ژاپن، نروژ، کانادا، لبنان و پاکستان بودند. همزمان با این کنگره، نمایشگاه صنایع دستی، نمایشگاه کتاب و شب شعر برگزار شد و همچنین برای حفظ یاد و نام آن حکیم عالیمقام «تندیس» وی در یکی از میادین شهر سبزوار نصب شد.

در پیامی به کنگره جهانی هزاره شیخ مفید (ره) عنوان شد

تاکید رهبر معظم انقلاب بر پژوهش و معرفی عقاید و معارف شیعه

در سالروز شهادت بنیانگذار مکتب تشیع حضرت امام جعفرصادق علیه السلام کنگره جهانی یکهزارمین سال درگذشت «شیخ مفید» در حوزه علمیه قم افتتاح شد. در مراسم گشایش این کنگره بیش از سیصدتن ازعلما، محققین و صاحبنظران جهان اسلام از سی و یك کشور حضور داشتند. نخستین کنگره جهانی هزاره شیخ مفید با تلاوت آیاتی از کلام‌الله مجید و قرائت پیام حضرت آیت‌الله خامنه‌ای رهبر معظم انقلاب اسلامی کار خود را آغاز کرد. آیت‌الله امینی ریاست کنگره جهانی هزاره شیخ مفید، ضمن سخنانی در مراسم افتتاحیه به موقعیت حساس جهان اسلام و موج عظیم اسلام گرایی اشاره کرد و از علمای کشورهای اسلامی خواست که با تشریح عمق توطئه‌های دشمنان اسلام برای ملت‌های خود. آنان را نسبت به وظایف مهم و خطیری که در این برهه از تاریخ برعهده دارند، آشنا سازند. وی توطئه‌های استکبار جهانی در کشورهای اسلامی به ویژه کشتار بی‌رحمانه مسلمانان در بوسنی هرزگوین، آذربایجان، کشمیر، فلسطین و دیگر ممالك اسلامی را خاطرنشان ساخت و گفت: در شرایط حساس کنونی امت جهانی اسلام و علما باید با ایجاد زمینه‌های اتحاد و همبستگی، این تلاش مذبوحانه دشمنان اسلام و قرآن را خنثی سازند.

در آغاز جلسه آقایان ابراهیم امینی به عنوان رئیس و حجج اسلام استادی نایب رئیس اول محمدی گلپایگانی، مسعودی، نیك عبدالعزیز و سیدمحمد باقر حکیم به عنوان منشی انتخاب شدند.

پیام رهبر معظم انقلاب اسلامی

نخستین کنگره جهانی هزاره «شیخ مفید» روز بیست و هشتم فروردین ماه یکهزار و سیصدوهفتادودو با حضور جمع کثیری از علماء، محققین، نویسندگان و اندیشمندان جهان اسلام، در شهر قم، گشایش یافت.

«بسم الله الرحمن الرحیم

والحمدلله رب العالمین وافضل صلواته و ازکی تحیاته علی سیدنا النبی الاعظم محمد المصطفی و آله الغرالمیامین سیما بقیة الله فی الارضین روحی له الفدا.

هزار سال پیش در یکی از روزهای پرحادثه بغداد، «میدان اشنان» برمردمی که به خاطر واقعه‌ای غم‌انگیز در آن انبوه شده بودند، تنگ آمد و هزاران چشم برمردی که مرگش حادثه‌ای بزرگ بود گریست و دهها هزار نفر برجنازه انسان والایی نماز گزاردند که پنجاه سال چون مشعلی تابناك، بخش گسترده‌ای از جهان اسلام را با دانش و معرفت روشن ساخته و در کرانهٔ دجلهٔ بغداد، دجلهٔ دیگری از علم و معرفت به راه انداخته بود، تندباد حوادث تلخ و خونین در پایتخت عباسی و توفان تعصب‌ها و بددلی‌ها نتوانسته بود چراغ علم و عملی را خاموش سازد که به «شجرهٔ



کنگره جهانی هزاره شیخ مفید

المؤتمر العالمي بمناسبة الذكرى الألفية لوفاة الشيخ المفيد

1000th ANNIVERSARY
INTERNATIONAL CONGERESS
OF (SHEIKH MOFEED)

زیتونه» علوم قرآن و معارف اهل بیت علیهم السلام متصل گشته و با مصباح خردبشری تلالو یافته بود و خارخاشاك کج فهمی ها و بد سگالی‌ها نتوانسته بود در برابر آن شط خروشانی سد گردد که فقه و کلام و عقل و نقل را در بستری پرفیض به سرزمینهای حاصلخیز رسانیده بود.»

این سخنان، مقدمه پیام مبسوط و جامع حضرت آیت‌الله خامنه‌ای رهبر معظم انقلاب اسلامی و مفتاح کنگره جهانی هزاره شیخ محمدبن محمدبن النعمان ملقب به «شیخ مفید» بود که توسط حجت الاسلام والمسلمین استادی قرائت شد. در این پیام رهبر انقلاب به منظور تجلیل از شخصیت شیخ مفید فرمودند:

«نسل علمی امروز با بزرگداشت مفید و نشر آثار مکتوب او در حقیقت وظیفه سپاس خود را نسبت به مردی انجام می‌دهد که خود و افکارش همواره در ضمن جریان پربار فقه و کلام مدرسهٔ اهل بیت علیهم السلام، حضور داشته و به مثابه سنگ زاویه و قاعدهٔ اصلی در بنای رفیع فقاهت و تکلم شیعی، چنانکه در این هزارسال شناخته شده منشأ اثر بوده است».

مقام معظم رهبری در پیام خود با اشاره به ضرورت‌های برگزاری چنین کنگره‌هایی، برنکته‌ای تاکید فرمودند که در شرایط کنونی از نظر مقابله با تبلیغات سوء و مغرضانه دشمنان اسلام ازاهمیت فراوانی برخوردار است:

«تشکیل این هزارهٔ تجلیل و سپاس، اولاً نسل امروز را با چهره این بزرگمرد آشناتر می‌کند و زمینهٔ قدرشناسی وآنگاه بهره‌گیری از آثار او را برای نسلهای امروز و فردا فراهم می‌سازد. ثانیاً به تحلیلگران و پژوهندگان تاریخ فقه و علوم عقلی، این فرصت را ارزانی می‌دارد که معرفتی تازه دربارهٔ مسیر رشد

تکامل این دانش‌ها و چگونگی شکل گیری و بالندگی و عناصر سازنده آن در برههٔ حساسی از تاریخ کسب کنند. این نکته آنگاه اهمیت بیشتری می‌یابد که قرن چهارم و پنجم هجری همچون مقطع برجسته و درخشانی در اعتلای فرهنگی و علمی و ادبی جهان اسلام مورد عنایت و بررسی قرار گیرد، ثالثاً آشنایی با معارف کلامی و اساسی شیعه را برای پژوهشگران مسلمان ازهر فرقه و مذهب و نیز برای افکار عمومی مسلمین در سطحی وسیع میسر می‌سازد. اهمیت این نکته نیز آنگاه آشکار می‌گردد که توجه کنیم امروزه قلم‌های زهرآگین و مأمور کین و حقد چندان دروغ و افترا درباب معتقدات شیعه که یکی از بزرگترین مذاهب اسلامی و امروزه پیشقراول بیداری مسلمین است، نوشته و پخش کرده‌اند که با همه آنچه در طول تاریخ انجام گرفت قابل مقایسه است و متأسفانه امروز انگیزه سیاسی و استعماری در این حرکت گمراه کننده از هر زمان دیگری آشکارتر است. حتی از آنزمان که خلفای بنی امیه و بنی عباس دروغ پراکنی درباب شیعه را همچون جزیی از مبارزه همه جانبهٔ خود با پیروان اهل بیت علیهم السلام لازم و مقدمه حتمی سرکوبی آنان می‌شمردند. با این نگرش، هر پژوهشی درمعرفی عقاید و معارف شیعه کمکی به استقرار وحدت و برادری میان مسلمین نیز هست چرا که دشمنان اسلام برای تفرقه افکنی میان مسلمانان همواره به بد نمایاندن معارف اعتقادی و فقهی مذاهب آنان برای یکدیگر دست زده‌اند».

پس از این اشارات و تاکیدات، رهبر انقلاب اسلامی در پیام خود با اظهار امتنان از فضلای برجسته‌ای که در کنگره حضور یافته بودند، به تجلیل از شخصیت علمی شیخ مفید و تشریح اقدامات آن عالم والامرتبهٔ اسلامی پرداختند:

«اینجانب برآنم که با طرح نکته‌ی مهمی در باره شخصیت علمی شیخ عظیم الشأن مفید، خود را در کار بزرگ دسته جمعی شما شریك سازم و در نمایش چهره‌ی نورانی این مرد قرون و اعصار سهیم گردم. این نکته در باره جایگاه مفید در خط سیر تفکر علمی تشیع در دو زمینه کلام و فقه است و من به کمك قرائن قابل اعتمادی از گفته‌ها و نظرات علمی و آثار مکتوب خود آن بزرگوار یا از گفته‌های کسانی که در بارهٔ آن بزرگمرد سخن گفته اند از شاگردان یا مترجمان او بدان قانع شده‌ام. آن نکته در عبارتی کوتاه این است که شیخ مفید در سلسله علمای امامیه، فقط یك متکلم و فقیه سرآمد و برجسته نیست بلکه فراتر از این، وی موسس و سرحلقه جریان علمی رو به تکاملی است که در دو رشته کلام و فقه، تا امروز در حوزه‌های علمی شیعه امتداد یافته و با وجود برکنار نماندن از تأثرات تاریخی و جغرافیایی و مکتبی ویژگیهای اصلی و خطوط اساسی آن همچنان پا برجا مانده است. تبیین و اثبات این نکته از آنجا اهمیت می‌یابد که این جریان علمی، در دوران متصل به زندگی شیخ مفید تا نزدیك به نیم قرن پس از درگذشت او به چنان تحول و تکامل سریع و شگرفی نایل گشته که در برابر آن، نقش تأسیسی شیخ مفید مورد غفلت قرار گرفته است».

حضرت آیت الله خامنه‌ای آنگاه متذکر شدند که برای تبیین این نکته مهم باید نقش موثر و تعیین کنندهٔ

● امروزه قلم‌های زهرآگین و مزدور دشمن یا مأمور کین و حقد، چندان دروغ و افترا در باب معتقدات شیعه، که یکی از بزرگترین مذاهب اسلامی و امروزه پیشقراول بیداری مسلمین است، نوشته و پخش کرده‌اند که با همهٔ آنچه در طول تاریخ انجام گرفته قابل مقایسه است.

● نکتهٔ پایانی این مقال، توصیهٔ مؤکّد من به علما و اندیشمندان حاضر در این اجتماع فرهنگی است که با همهٔ توان بکوشند این لقاء علمی را وسیلهٔ نزدیکی فکری و اتحاد عملی میان مذاهب اسلامی قرار دهند.

شیخ مفید در:

۱ـ تثبیت هویت مستقل مکتب اهل بیت علیهم السلام.

۲ـ بنیانگذاری شکل و قالب علمی صحیح برای فقه شیعه.

۳ـ آفرینش شیوهٔ جمع منطقی میان عقل و نقل در فقه و کلام تعریف شود.

رهبر انقلاب اسلامی، این سه اصل را، سه بعد اساسی از اقدامات پرارزش و تلاش عظیم شیخ مفید خواندند و همچنین مجموعهٔ تلاش و اقدامات شیخ جلیل القدر را «جهاد علمی»، نامیده و تصریح فرمودند که:

«بنای رفیعی که فقها و متکلمین شیعه در طول ده قرن گذشته برافراشته و گنجینه بی نظیری که از آثار علمی خود پدید آورده اند همه برروی قاعده‌ای است که شیخ مفید با این سه بعد جهاد علمی خود پی افکنده است».

مقام رهبری در ادامه پیام خود به تفصیل پیرامون نقش شیخ مفید در تثبیت هویت مستقل مکتب اهل بیت علیهم السلام و بنیانگذاری شکل و قالب علمی صحیح برای فقه شیعه مطالبی بیان فرمودند و همچنین به منظور تذکار اهمیت و ارزش کیفیت کار فقهی آن دانشمند گرانقدر، به تشریح و تفسیر روش وی در کتب؛ «مقنعه»، «التذکرة باصول الفقه» ورساله‌های فقهی او پرداخته و سپس با بررسی و تحلیل سومین بعد جهاد علمی شیخ مفید، «آفرینش شیوهٔ جمع منطقی میان عقل و نقل در فقه و کلام»، پیام خود را به پایان بردند.

رهبر معظم انقلاب اسلامی و ولی امر مسلمین، در بخش پایانی پیام خود نیز ضمن توصیه‌های لازم در مورد بهره گیری از چنین رویدادهایی برای تقارب هرچه بیشتر پیروان فرق مختلف اسلامی با تأکید برخطراتی که از سوی دشمنان جهانی اصول اسلام را تهدید می‌کند، همه را به وحدت و اتحاد و همکاری دعوت فرمودند:

«نکته پایانی این مقال، توصیه‌ی موکد من به علماء و اندیشمندان حاضر در این اجتماع فرهنگی است که با همه‌ی توان بکوشند این لقاء علمی را وسیله‌ی نزدیکی فکری و اتحاد عملی میان مذاهب اسلامی، قرار دهند. چگونگی برخورد شیخ مفید با خصم مذهبی زمانش بی گمان متأثر از حوادث تلخ اجتماعی و مصائبی است که شیعه‌ی مظلوم آنروز با آن مواجه بوده و آتش تعصب‌های کور آن را برمی‌انگیخته است. آنگونه رفتار نمی‌تواند امروزه الگویی برای برخورد فرق اسلامی با یکدیگر حتی در صحنه‌های کلامی باشد. امروزه همه‌ی فرق اسلامی باید با مشاهده‌ی آن صحنه‌های دردناك تاریخی تجربه‌ی مسالمت و مهربانی بیاموزند و در زمانیکه اصول اسلام، که مفیدها در هر مذهبی برای احیاء آن چنان رنجهایی را متحمل شده اند، از سوی دشمنان جهانی در معرض خطر است، به وحدت و اقتراب و همکاری همه‌ی فرقه‌ها و همه‌ی متفکران آنها بیندیشند و این درس بزرگ انقلاب ما و رهنمود همیشگی امام راحل ما قدس الله نفسه الزکیه است.

بار دیگر توفیق شما عزیزان را از خداوند متعال مسئلت کرده، نتایج شایسته و دستاوردهای ماندگاری را برای این گردهمایی شما از خداوند متعال مسئلت می‌نمایم».

والسلام علیکم و رحمة الله و برکاته

علی الحسینی الخامنه‌ای

فروردین سال ۱۳۷۲ مصادف با شوال ۱۴۱۳

نخستین کنگره جهانی هزاره شیخ مفید به مدت سه روز در تالار «شیخ مفید» مدرسه عالی قضایی و تربیتی قم به کار خود ادامه داد. در این مدت عده‌ای از صاحبنظران و اندیشمندان مسلمانِ داخلی و خارجی پیرامون وجوه مختلف شخصیت، آرا، و عقاید و آثار این دانشمند عالیمقام اسلام به سخنرانی پرداختند.

همچنین از هنگام اعلام تصمیم برگزاری کنگره جهانی هزارهٔ شیخ مفید و در پی دعوت از شخصیت‌های علمی و صاحبنظران و استقبال جمعی از اعاظم متفکران و اجله دانشمندان تا هنگام افتتاح کنگره و تشکیل جلسات آن تعداد ۱۷۹ مقاله به دبیرخانه کنگره تسلیم شد که این مقالات در کمیسیونهای کنگره مورد بحث و بررسی قرار گرفتند.

همزمان با تشکیل کنگره جهانی هزاره شیخ مفید، به منظور تجلیل و بزرگداشت این شخصیت، شب شعری تحت عنوان «با آفتاب فقاهت» با شرکت شصت تن از شاعران عرب و ایرانی و عده‌ای از میهمانان خارجی و داخلی کنگره در محل تالار مدرسهٔ «دارالشفا» حوزه علمیه قم برگزار شد.

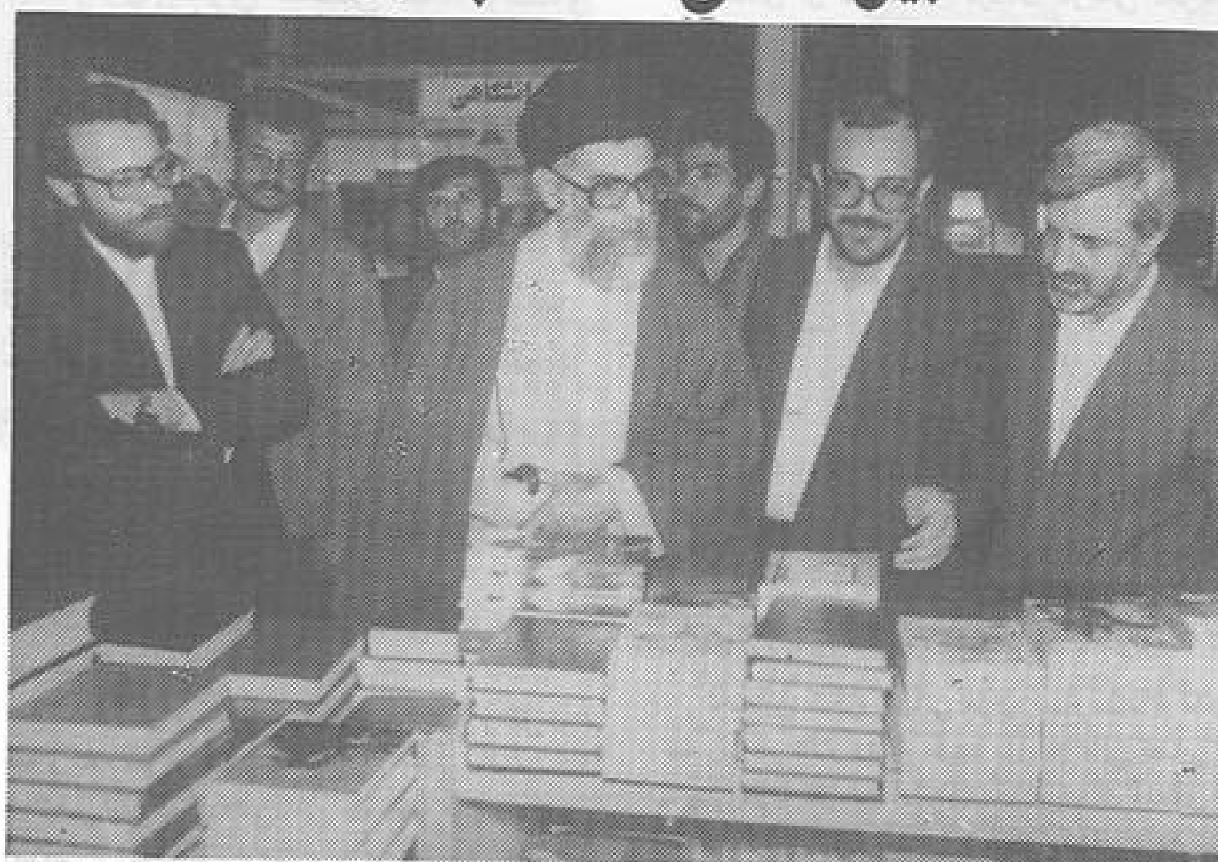
رسانه‌های جمعی کشور، صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران و مطبوعات همزمان با این رویداد با ترسیم چهره‌ی این فقیه والامقام عالم تشیع، انعکاس افکار و عقاید و معرفی آثار وی به امت اسلامی و به ویژه نسل جوان، اهتمام کافی مبذول داشته و بخشی از وظیفهٔ سپاس خود را نسبت به این اسطوره علم و تقوی به جای آوردند.

دیدار با مقام معظم رهبری

حضرات آیات آقایان امینی و استادی و اعضای ستاد برگزاری نخستین کنگره جهانی هزارهٔ شیخ مفید با حضرت آیت الله خامنه‌ای دیدار کردند

در این دیدار پس از معرفی اعضای ستاد برگزاری کنگره به حضور مقام معظم رهبری، گزارش کوتاهی از کیفیت کار کنگره توسط آقای امینی به استحضار رسید، آنگاه مقام معظم رهبری رهنمودهایی به اعضای ستاد برگزاری کنگره ارائه فرمودند.

مقام معظم رهبری در ششمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران



حضرت آیت الله خامنه‌ای رهبر معظم انقلاب اسلامی صبح روز سه شنبه بیست و یکم اردیبهشت ماه در ششمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران حضور یافتند و بیش از دویست و پنجاه غرفه از این نمایشگاه را بازدید فرمودند.

طی این دیدار هشت ساعته، رهبر انقلاب اسلامی از غرفه‌های ناشران داخلی، ناشران کشورهای عربی و مرکز اطلاع رسانی دیدار و با علاقمندی، توجه و عنایت کامل کتب و آثار عرضه شده را ملاحظه فرمودند.

معظم‌له در هر غرفه با مسئولان و دست اندرکاران در اطراف آثار ارائه شده و جزئیات آنها گفتگو کردند و سپس در بارهٔ کتب رمان و کتب تاریخی که مورد علاقه ایشان است و همچنین از نحوهٔ حروفچینی کتب و نکات فنی آن از مسئولان استفسار فرمودند که در هر مورد پاسخ‌های لازم توسط مسئولان به استحضار ایشان رسید.

رهبر انقلاب در جریان بازدید خود از نمایشگاه ضمن خرید کتاب‌هایی، رهنمودهایی به مسئولان و دست اندرکاران ارائه و لزوم توسعه و ترویج فرهنگ کتابخوانی در جامعه را مورد تاکید قرار دادند.

حضرت آیت الله خامنه‌ای در پایان دیدار خود با تشکر و قدردانی از دست‌اندرکاران و برگزار کنندگان نمایشگاه بین‌المللی کتاب اظهار داشتند:

مردم باید به کتابخوانی عادت کنند، کتاب باید وارد زندگی مردم شود و کتابخوانی به عنوان یک سیره و سنّت رایج بین مردم باشد و تمامی اقشار مردم از اداری، کاسب، روستایی، کشاورز و حتی کودکان حتماً با کتابخوانی از معارف موجود مطلع باشند.

رهبر معظم انقلاب کتاب را غذای روح دانستند و فرمودند: در کنار توجه به امر توسعه و ترویج کتابخوانی باید توجه داشت که از انتشار آنچه مشخص است برای مردم زیان دارد جلوگیری شود.

ایشان همچنین تاکید فرمودند: با گسترش فرهنگ کتابخوانی و کتابخواهی و نیز تولید کتابهای خوب و کیفی، بخش عمده‌ای از وظایف فرهنگی دولت جمهوری اسلامی ایران انجام می‌شود.

مقام معظم رهبری برگزاری نمایشگاه کتاب را یکی از پدیده‌های بسیار خوب و مفید جمهوری اسلامی دانستند و گسترش نمایشگاههای کتاب را از لحاظ زمانی و مکانی توصیه فرمودند.

در جریان این دیدار دکتر علی لاریجانی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی و چندتن از اعضای دفتر رهبری ایشان را همراهی می‌کردند.

«بیست‌وسوم آوریل» روز شکسپیر

بیست‌وسوم آوریل در دنیای ادب و هنر، همیشه تداعی کنندهٔ نام «ویلیام شکسپیر» شاعر و درام نویس مشهور است. ویلیام شکسپیر در بیست‌وسوم آوریل ۱۵۶۴ در «استراتفورد ان اون» واقع در «وارویکشایر» انگلستان به دنیا آمد و در بیست سوم آوریل ۱۶۱۶ نیز چشم از جهان فروبست. وی با خلق سی و هشت نمایشنامه و از جمله آثاری چون: «شاه لیر»، «هاملت»، «مکبث»، «ژولیوس سزار»، «رومئووژولیت» و... در زمرهٔ بزرگترین درام نویسان جهان نام خود را جاودانه ساخت.

امسال در سالروز تولد این نابغهٔ استثنایی، نمایش «همسران ...ماد ویندسور» در «مرکز جهانی تئاتر» اجرا شد و از شخصیت وی تجلیل به عمل آمد.

شرکت ۱۵۰۰ ناشر داخلی و خارجی در ششمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران



ششمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران روز دوشنبه سیزدهم اردیبهشت ماه در محل دائمی نمایشگاههای بین‌المللی با سخنان آقای هاشمی رفسنجانی رئیس جمهوری اسلامی ایران گشایش یافت. در مراسم افتتاح نمایشگاه رئیس‌جمهوری با تأکید بر اهمیّت دادن و توجه به امر اطلاع‌رسانی در کشور گفت: «گسترش امکانات و ابزارهای ارتباطی باعث شده است که امکان تفاهم بیشتری بین نیروهای محقق و اندیشمند در شرایط نوین دنیا برقرار شود.»

رئیس جمهور ضمن اشاره به لزوم اهمیّت دادن به نسل جوان در کشور اظهار داشت: آیندهٔ همه مقاطع ما را نسل امروز باید بسازد و ما انتظار داریم که افق زندگی بشریّت درآینده بهتر باشد و برای این کار راهی جز این که به این ذخایر الهی بپردازیم نیست.

ایشان در همین زمینه اشاره کردند که تکیه بر سازندگی روحی جوانان جزو اصول و برنامه‌های کشور پس از پیروزی انقلاب اسلامی است و گفت: جامعیت این دوره از نمایشگاه چشمگیر و مشهود است و بخشهایی که به جوانان و نوجوانان اختصاص داده شده است، حرکت بسیار مهمّی است که ما باید بیش از گذشته در این زمینه‌ها سرمایه گذاری کنیم.

آقای هاشمی رفسنجانی همچنان افزودند: من امیدوارم که همین حرکت نمایشگاه باعث شود که اندیشمندان و هنرمندان با تلاش بیشتری در این زمینه در سالهای آینده کار کنند.

رئیس شورای عالی انقلاب فرهنگی، آشنا شدن ملل مختلف با ادب و هنر و خصوصیات فرهنگی یکدیگر را از ویژگیهای این نمایشگاه شمرده و گفت:

یک چنین مکانهایی که در آن تعداد زیادی از اندیشمندان و متفکرین اهل منطق حضور دارند می‌تواند مرکز آشنایی و تبادل افکار و آراء و برخورد اندیشه‌ها باشد.

آقای هاشمی رفسنجانی ضمن تأکید بر این که: بخش فرهنگی در این نمایشگاه و در کنار بخشهای دیگر از جایگاه والایی برخوردار است، اظهار داشتند: من امیدوارم که جمهوری اسلامی به خاطر ماهیت فرهنگی خود و ارزشهای عالی که در بخش فرهنگی قائل است و داشتن ذخایر عظیم انسانی بتواند در جهان اسلام، برای معرفی مکتب اسلام و ارزشهای

متعالی آن وظایف مهمی را که بر دوش گرفته است به انجام رساند.

رئیس جمهور این نکته را نیز خاطرنشان کرد که: در زمان جنگ به خاطر اولویت‌های دفاع مقدّس، چیزهای دیگری ما را مشغول می کرد ولی در دوران بازسازی، پایه‌های اصلی بخش فرهنگی تأمین شده است. ما به دانشگاهها و مراکز آموزشی کشور در برنامه‌های اوّل و دوّم توجّه چشمگیری داشته‌ایم و نسبت به سائر بخشها و بسیاری کارهای زیربنایی توجّه کرده‌ایم.

آقای هاشمی رفسنجانی در بخش پایانی سخنان خود گفت: من به عنوان مسئول کشور و شخصی که بیشتر عمرش را در زمینه‌های علمی و ادبی و فرهنگی صرف کرده و تخصص دارد از همهٔ دست اندرکاران و متخصصان و دانشمندان و مسئولان چاپ و نشر که به هر نحوی در خدمت رسانی به ابناء بشر زحمت می‌کشند و این نمایشگاه را ترتیب داده‌اند قدردانی می‌کنم.

ششمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران که از چهاردهم تا بیست و چهارم اردیبهشت ماه دایر بود، در زمینی به مساحت چهل هزار متر مربع مورد بازدید و استفادهٔ گروههای کثیری از مردم، به ویژه دوستداران کتاب و دست‌اندرکاران علم و فرهنگ قرار گرفت.

استقبال ناشران داخلی و خارجی از ششمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران تا حدی بود که بیش از یکهزار و پانصد مؤسسهٔ انتشاراتی مطبوعاتی و اطلاع‌رسانی داخلی و خارجی در آن شرکت کرده بودند. از این تعداد هفتصد ناشر خارجی و پانصد و بیست و شش ناشر داخلی، هفتاد ناشر کتاب کودك، پنجاه مرکز خدمات نشر، سی و نه مرکز اطلاع‌رسانی، یکصد و بیست نشریهٔ داخلی و بالاخره پانصد نشریهٔ خارجی کارهای خود را ارائه کرده بودند.

در ششمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران، شصت هزار عنوان کتاب، که هجده هزار عنوان آن به کتابهای ناشران داخلی و چهل و دو هزار عنوان به ناشران خارجی تعلق داشت عرضه شده بود.

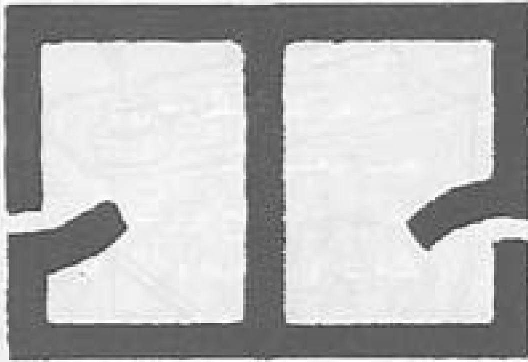
ناشران خارجی از کشورهای: انگلستان، امریکا، اسپانیا، جمهوری آذربایجان، اندونزی، تاجیکستان، ترکیه، پرتغال، پاکستان، ژاپن، دانمارك، چك‌واسلواکی، سوئد، سنگاپور، سوریه، سویس، فرانسه، قبرس، قزاقستان، کانادا، کویت، لبنان، مصر، مالزی، هلند، هندوستان، همچنین ناشران فلسطینی و مجلس اعلای انقلاب اسلامی عراق در ششمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران حضور داشتند.

موسیقی در فرهنگسرای بهمن

ارکستر بزرگ فرهنگسرای بهمن در روزهای بیست و یکم و بیست و دوّم و بیست و سوم اردیبهشت ماه، «شورامیروف» و همچنین قطعاتی را با همکاری گروه کُر برای علاقمندان به موسیقی اجرا کرد. فرهنگسرای بهمن همچنین از روز سیزدهم تا هجدهم اردیبهشت برنامه‌ای از گروه «دوتارنوازان» کاشمر، را به اجرا درآورد.

با پیام رئیس جمهوری

«هشتمین جشنواره تئاتر دانشجویان کشور گشایش یافت»



با پیام آقای هاشمی رفسنجانی رئیس‌جمهوری اسلامی ایران هشتمین جشنواره‌ی تئاتر دانشجویان کشور روز دوشنبه سیزدهم اردیبهشت ماه، سالروز خجسته میلاد هشتمین اختر تابناك آسمان ولایت حضرت امام رضا علیه‌السلام در اصفهان گشایش یافت.

طی این پیام که توسط استاندار اصفهان در مراسم افتتاحیهٔ جشنواره قرائت شد، ریاست‌جمهوری خطاب به جامعهٔ هنرمندان کشور بر ضرورت تلاش و توجّه بیشتر برای احیای ارزشهای دینی و ملّی تأکید کردند. متن کامل پیام رئیس‌جمهوری به شرح زیر است:

بسم الله الرّحمن الرّحیم

انوار هدایت بر افقهای معنوی نسل ما درخشان شده و حیات ما در عصری قرار دارد که زمینه‌های احیای تفکّر اسلامی، پس از قرنها خاموشی و رخوت فراهم آمده، حرکت انقلاب اسلامی ابعاد تازه‌تری می‌یابد و دامنه‌های روحبخش آن گسترده‌تر می‌گردد و به همت سینه‌های دردمندی که از نور هدایت روشن شده‌اند، به اشکال و طرق گوناگون به دنیا عرضه می‌شود.

در هیچ عصر و زمانی، ایثارگری و شهادت‌خواهی تا بدین اندازه در میان هیچ ملّتی فراگیر نبوده است. بی‌تردید در سایه‌ی این ایثارگری‌هاست که اندامهای کالبد تنومند نظام جمهوری اسلامی استحکام یافته است. رویدادهای عظیم و تعیین کننده‌ی این سالها دستمایه‌های ارزشمندی برای هنرمندان فراهم آورده است که در آثار آنان نمایان است، ولی هنوز حق آن شهامتها و شکیبایی‌ها و ایثارگریها ادا نشده است و انتظار ملّت برآورده نگشته است، گرچه از تکاپوی صادقانه صدها هنرمند دلسوخته هم نباید چشم پوشید.

در دنیای امروز که قدرتهای جهانی برای سلطه‌ی هرچه بیشتر، پیچیده‌ترین هنرها و تکنولوژی را در خدمت انتقال مرموزانه‌ترین پیام‌ها قرار می‌دهند و در واقع از هنر و تکنولوژی به عنوان وسیله‌ای برای رسیدن به اهداف خود بهره می‌برند، شناخت دقیق این وسایل، به نحوی فعال و نو لازمه حرکت عمیق فرهنگی هنرمندان متعهد ماست.

ابزار هنری شما چون با حقیقت همراه می‌گردد بیشتر از آنچه انتظار می‌رود، اثر می‌گذارد و این همان تفاوت اساسی هنر شما با هنر غیرمتعهد است و بکوشید این قدرت را همواره حفظ نمایید.

اینك در محفل معنوی و صمیمی شما دانشجویان هنرمند، یکبار دیگر جامعه‌ی هنری کشور را به تلاش و توجّه بیشتر به احیای ارزشهای دینی و ملی فرامی‌خوانم و امیدوارم با همکاری دولت و با توجه به اولویتهایی که به فعالیتهای فرهنگی در برنامه دوم داده شده است. زمینه‌ی رشد و شکوفایی فرهنگ و هنر هرچه بیشتر فراهم گردد.

اکبر هاشمی رفسنجانی
رئیس‌جمهوری اسلامی ایران

این جشنواره پس از قرائت پیام ریاست جمهوری کار خود را آغاز کرد و طی شش روز نمایش‌های زیر بروی صحنه اجرا شدند:

«سایه سار دل»، «صبح روز دهم»، «گلادیاتورها»، «شیخ صنعان»، «دختر ترسا»، «پنهان در صدف»، «شاهباز سدره نشین»، «سراب»، «هنگامه»، «قطار» و «پدر و پسر» آنگاه در روز هفتم هیئت داوران جشنواره مرکب از: آقایان سعید کشن فلاح، تاجبخش فنائیان و ناصر آقایی در مراسم اختتامیه بیانیه خود را صادر و آراء خود را به شرح زیر اعلام داشتند.

هیئت داوران ضمن تقدیر از آقای علیرضا اسپوند بخاطر کارگردانی نمایش «سایه‌سار دل» جایزهٔ بهترین کارگردانی را به خانم زهرا محسنی بخاطر کارگردانی نمایش «پنهان در صدف» اهدا کرد.

هیئت داوران ضمن تقدیر از نمایشنامه «صبح روز دهم» جایزهٔ نمایشنامه برگزیده را به نمایشنامه «هنگامه» نوشته آقای محمود ناظری اهدا کرد.

در طراحی صحنه هیئت داوران ضمن تقدیر از آقای عباس رهبری جایزهٔ طراحی برگزیده را به آقای مسعود ریاضی بخاطر طراحی صحنه نمایش «سایه سار دل» اهدا کرد.

جایزه بازیگری مرد اول، دوم و سوم بترتیب به:
آقای داریوش موفق بخاطر بازی در نمایش «گلادیاتورها»
آقای افشین سنگ چاپ بخاطر بازی در نمایش «پدر و پسر»
آقای رضا صمدپور بخاطر بازی در نمایش «سایه‌سار دل» تعلق گرفت.
جایزه بازیگری زن اول، دوم و سوم بترتیب به:
خانم نرمین نظمی بخاطر بازی در نمایش «سایه‌سار دل»
خانم مرضیه وفامهر بخاطر بازی در نمایش «گلادیاتورها»
پریسا مقتدری بخاطر بازی در نمایش «هنگامه» اهدا شد.

مسابقهٔ جهانی کاریکاتور توطئهٔ شیطانی



در ششمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران غرفه‌های مخصوصی به مسابقهٔ جهانی کاریکاتور توطئه شیطانی که به ابتکار مؤسسهٔ کیهان برگزار می‌شد اختصاص یافت و از بازدیدکنندگان برای شرکت در این مسابقه دعوت به عمل آمد.

این دعوت با استقبال شدیدی از سوی جوانان هنرمند و هنرمندان گمنام و عموم مردم روبرو شد و ستاد برگزاری مسابقهٔ کاریکاتور با همکاری طراحان و گرافیست‌ها و کاریکاتوریست‌های باسابقه و صاحب‌نام از جمله حبیب صادقی و خسروجردی هر روز از میان طرحهایی که توسط بازدید کنندگان اجرا می‌شد طرح‌های برتر را انتخاب کرده و به مجری طرح برگزیده یك سکهٔ بهار آزادی به عنوان جایزه اهدا می‌کرد.

اولین روز برگزاری این مسابقه همزمان با چهارمین روز گشایش نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران بود.

این مسابقه در روز جمعه با استقبال چشم‌گیری مواجه شد و تعداد شرکت کنندگان به بیش از یکصد نفر رسید و از آن پس هر روز به کار خود ادامه داد.

ستادبرگزاری مسابقهٔ کاریکاتور در پنجمین روز اعلام داشت که تاکنون بیش از سیصد سکهٔ بهار آزادی از طرف مجامع فرهنگی کشور در اختیار ستاد قرار گرفته تا به عنوان جایزه به برندگان داده شود.

اسامی برندگان طرح‌های برتر مسابقهٔ جهانی کاریکاتور در ایام برگزاری ششمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران

روز اول، پنجشنبه ۱۶ اردیبهشت ـ خانم رؤیا اولادحاجی

روز دوم، جمعه ۱۷ اردیبهشت ـ کورش قانونی

روز سوم، شنبه ۱۸ اردیبهشت ـ نیك‌آهنگ کوثر

روز یکشنبه ۱۹ اردیبهشت ـ سیدمحمود جوادی

روز دوشنبه ۲۰ اردیبهشت ـ کاظم طلایی و مهرداد صدقی

روز سه‌شنبه ۲۱ اردیبهشت ـ حمید بهرامی و سیدبزرگمهر حسین‌پور

روز چهارشنبه ۲۲ اردیبهشت ـ هادی حاج کریم خرازی و محسن زمانی.

پنجشنبه ۲۳ اردیبهشت ـ سعید جان بزرگی

جمعه ۲۴ اردیبهشت ـ آرمان داودی



جایزهٔ ادبی، تاریخی بنیاد دکتر محمود افشار به دکتر محمد دبیر سیاقی و دکتر ظهورالدین احمد تعلق گرفت

براساس اطلاعیهٔ بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، جایزهٔ ادبی تاریخی سال ۱۳۷۰ این بنیاد به آقای دکتر محمد دبیر سیاقی دانشمند، محقق و مؤلف ایرانی و آقای دکتر ظهورالدین احمد از دانشمندان پاکستان تعلق گرفته است.

این جایزه بنابرخواست و تصمیم شادروان دکتر محمود افشار یزدی از محل درآمد موقوفات تأمین شده و مطابق دستورالعمل مادهٔ سی و چهار وقفنامهٔ اوّل و ماده پنج وقفنامهٔ دوّم آن مرحوم به صورت نقدی به دانشمندان، محققین، نویسندگان، شعرا و دانش‌پژوهان ایرانی و خارجی که آثارشان با نظرات و مقاصد واقف مطابقت داشته باشد، پرداخت می‌شود.

OOO

آقای دکتر محمد دبیر سیاقی برندهٔ جایزهٔ سال ۱۳۷۰ دکتر محمود افشار، در سال ۱۲۹۸ در قزوین به دنیا آمد. وی در سال ۱۳۲۲ از دانشکدهٔ ادبیات موفق به اخذ لیسانس شد و در سال ۱۳۲۴ دورهٔ دکترای خود را به اتمام رساند.

دکتر محمد دبیر سیاقی در سال ۱۳۲۵ به عضویت انجمن ایرانشناسی درآمد و در سال ۱۳۲۶ همکاری خود را با مرحوم علی اکبر دهخدا در مؤسسه لغتنامه دهخدا آغاز کرد. این همکاری پس از درگذشت شادروان دهخدا با مرحوم استاد محمد معین و بعد از ایشان با استاد دکتر سیّد جعفر شهیدی در مؤسسهٔ لغتنامهٔ دهخدا، تاکنون ادامه دارد.

دکتر محمد دبیر سیاقی از سال ۱۳۴۰ تاکنون ضمن اشتغال به کار تألیف کتب و مقالات، ورسالات تصحیح و تحشیهٔ و تنسیخ مجدد دواوین، تواریخ و کتب ارزندهٔ قدیمی، سفرنامه‌ها و لغتنامه‌ها و... بسیاری خدمات گرانبهای دیگر، در آموزشگاه عالی وزارت دارائی، مؤسسهٔ عالی حسابداری، مدرسهٔ عالی ادبیات، دانشکدهٔ علوم ارتباطات، پژوهشکدهٔ فرهنگ ایران، دانشگاه تهران و دانشگاه پکن در چین و دانشگاه عین شمس قاهره در مصر به تدریس پرداخته است. خدمات دکتر محمد دبیر سیاقی به فرهنگ و ادب ایران از هر جهت شایستهٔ تحسین و تمجید است.

O

آقای دکتر ظهورالدّین احمد دومین برندهٔ این جایزه متولد سال ۱۹۱۴ میلادی و دارای مدرك فوق لیسانس زبان و ادبیات فارسی (در سال ۱۹۴۸) و دکترای همین رشته (در سال ۱۹۵۵) و دیپلم زبانهای باستانی پهلوی و اوستا از دانشگاه تهران (در سال ۱۹۵۶) است. وی تألیفات بسیاری در حوزهٔ زبان و ادب فارسی دارد و همچنین کتابهایی به منظور آموزش زبان فارسی در پاکستان تألیف کرده است. آقای دکتر ظهورالدین احمد در تألیف و تدوین «تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و هند» که توسط دانشگاه پنجاب (لاهور) به چاپ رسیده است، مشارکت داشته و مقالات متعددی در زمینهٔ ادبیات فارسی برای این کتاب بزرگ سیزده جلدی نوشته‌اند. همچنین مقالاتی از ایشان در «دایرة المعارف اسلامی» اردو، و «دایرة المعارف ایرانیکا» چاپ شده است.

جوایز برندگان در مراسم دهمین سالگرد درگذشت آقای محمود افشار (بیست و هشتم آذرماه ۱۳۷۲) پرداخت خواهد شد.

نمایشگاه آثار خوشنویسی عباس اخوین

همزمان با افتتاح «مرکز کتابت و تعلیم ایران»، گزیده‌ای از آثار خوشنویسی سالهای ۶۵ـ۷۱ استاد عباس اخوین، از دوّم تا نهم اردیبهشت ماه، در آن مرکز به نمایش گذاشته شد. استاد عباس اخوین از خوشنویسان و تذهیب کاران ارزنده‌ای است که اینك به تعلیم هنر تذهیب و خوشنویسی و تربیت علاقمندان اشتغال دارد.

● به مناسبت فرا رسیدن ایام حج

شهر خاطره‌ها

● جوادمحدثی

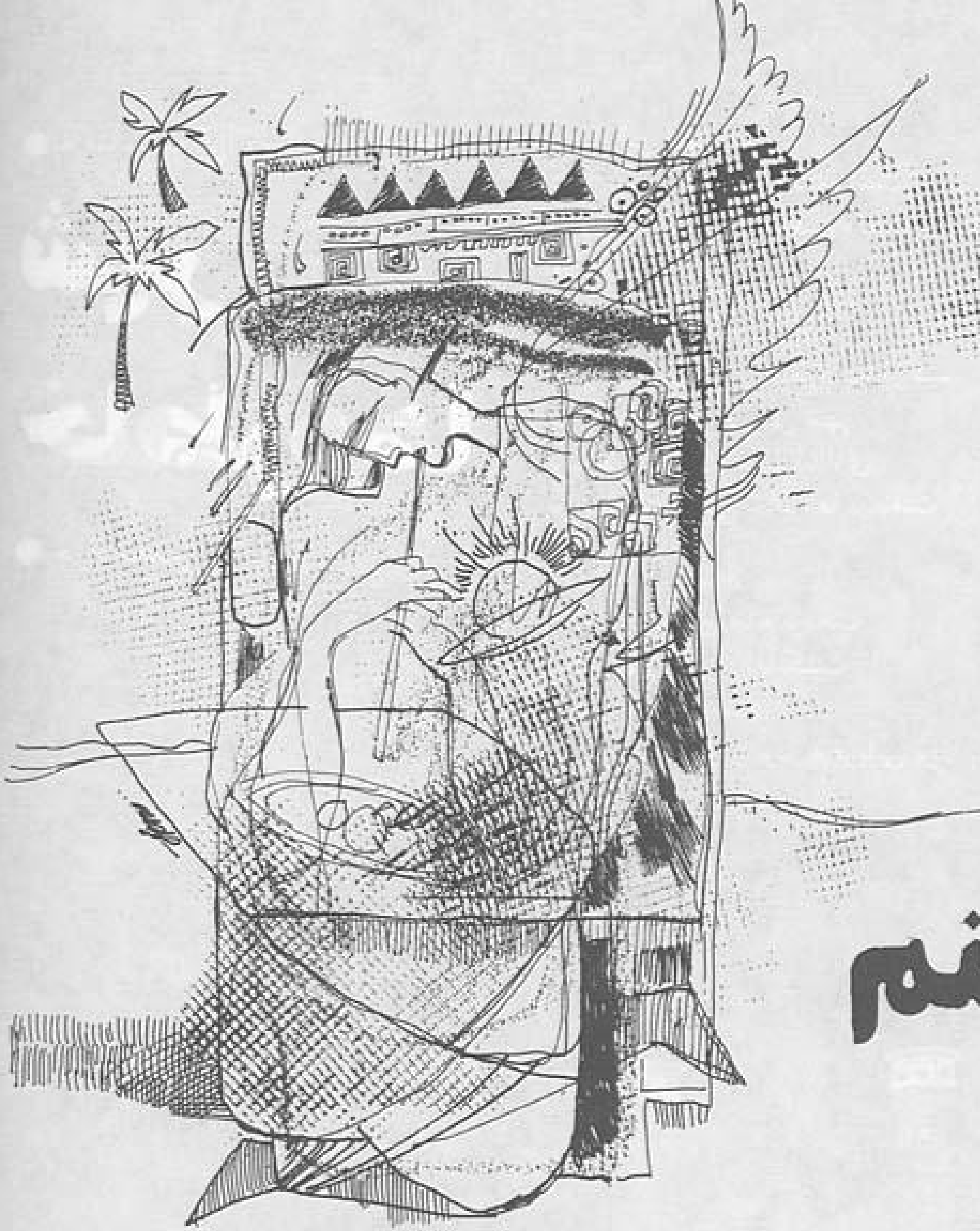
من از این شهر امید
شهر توحید که نامش «مکه» است
و غنوده است میان صدفش «کعبه» ی پاک
قصه‌ها می‌دانم...
دست در دست من اینك بگذار

تا از این شهر پر از خاطره، دیدار کنیم
هر کجا گام نهی در این شهر
و به هر سوی که چشم اندازی
می‌شود زنده بسی خاطره‌ها در ذهنت

یادی از «ابراهیم»،
آنکه شالودهٔ این خانه بریخت
آنکه بتهای کهن را بشکست
آنکه بر درگه دوست،
پسرش را که جوان بود، به قربانی برد

یادی از «هاجر» و اسماعیلش
مظهر سعی و تکاپو و تلاش
صاحب زمزمهٔ زمزم عشق
یادی از نالهٔ جانسوز «بلال»
که در این شهر در آن دورهٔ پرخوف و گزند
به «اَحد» بود بلند
یادی از «غار حرا»، مهبط وحی
یادی از بعثت پیغمبر پاك
یادی از هجرت و از فتح بزرگ
یادی از «شعب ابی‌طالب» و آزار قریش!
شهر دین، شهر خدا، شهر رسول
شهر میلاد علی(ع)
شهر نجوای حسین(ع)، در عرفات
شهر قرآن و حدیث
شهر فیض و برکات!...





سوگسروده‌ای برای سیّد مرتضی آوینی

گریه می‌کنم در باد...

■ مصطفی جمشیدی

□ آدمها یا خوبند یا بد. و البته بعضی‌ها هم نیمه کاره‌اند. هم خوبند، هم بد، و بعضی‌ها معلومند که خوبند و در خوبی سرآمد روزگار! از مرده‌ها (یا رفته‌ها) حرف زدن، کار مشکلی نیست. از شهدا حرف زدن نیز همین طور... وراحت تر وقتی است که او عزیزی باشد و خوب نیز. اینجا حرف زدن نه تنها راحت، که شیرین هست، و آوینی چنین بود. هر لحظه با او بودن؛ مصداق چنین کلامی است. حتی اینچنین، اینجا! بسیار تعجب نمی‌کنند آدمها که این مصداقِ کلام است. و کلام ـ صدق! و خدا می‌داند که در این مقوله حرف اضافه‌ای در کار نیست. آوینی چه زنده باشد و چه در خاك، حیّ بودن و زنده بودنش بر کسی پوشیده نیست.

□ بعد از ظهر است. چمنها هنوز در خواب ظهرند و تَر... خسته روزنامه را به دست می‌گیری، در صفحهٔ اوّل آن عکس «سیّد» را می بینی. با همان نگاههای برانداز کنندهٔ مثبت. خبر کوتاه است و غافلگیر کننده. مثل صاعقه در شهر می‌پیچد. فکر می‌کنم همه او را می‌شناسند. می‌روم توی سرویس می‌ نشینم. کارمندها می‌آیند و می نشینند. هوای ماشین دم کرده است. نفسم در سینه بالا نمی‌آید. نمی‌توانم خودم را کنترل کنم. آدمهایی که پشت سرم نشسته‌اند در حال خودشانند. عکس را نشانشان می‌دهم و به پیشانی‌ام می‌زنم آیا آنها او را خواهند شناخت؟ فکر می‌کنم همه باید او را بشناسند. این؟ همان؟... بله... چطور نمی‌شناسی؟ می‌شناسی؟ این... شهید شد؟ فکّه... چطور ندارد جانم.... همینجور... روی مین! مین؟ بله... مین...! شما نمی‌شناسید... صدایم به خودم بر می‌گردد. کسی احساسم را نمی‌فهمد. آیا آنها نمی‌دانند که بر من چه می‌گذرد؟ آیا آنها نمی‌دانند که چه کسی شهید شده است؟

□ فصلها مثل آدمهایند، و آدمها مثل فصلها. و فصلها درگذرند. اما آنهایی که چون ابر هستند و سایه، و آنهایی که به گیاه و آب، به باران بدل می‌شوند، همیشه هستند، و مرتضی اینگونه بود. مانند جدّش امام حسین(ع)، زنده و در کار همایشی دیگر...

□ چند جا به شدت منقلب شده‌ام. یك بار در تابستان پیش، در شهر مقدّس قم هنگام ظهرِ عاشورا در محلّهٔ چهل اختران قم... مردم محلّه به سنّت همیشگی دیرکی عظیم را ـ یادآور عَلَم حضرت عباس(ع) ـ حمایل‌وار با دستهای خود حمل می‌کردند. دیرك عظیم بود و چون کشتی بزرگ و تناوری به نوسان در می‌آمد، و جمعیت نیز عظیم بود و آنها دیرك را چنان با دستها به زحمت حمل می‌کردند که توان و نفس و حال

و هوش از بدن می‌گریخت. و در آن نفس زدنهای سنگین و هوای دم کرده و عطر عرق مقدّس و خوشبوی آن مردان عاشق و بوی گلاب و صدای معطّر سنج‌ها و بیدمشک و بوی شربت و زعفران و نای مقدّسی که در هوای همهٔ عاشوراهای تاریخ تکرار می‌شود، آدمیانی دیدم که در عطر ارق و عَرَقِ حسینی خویش فریاد می‌زدند و دیرك را به سختی بر کنارهٔ ابدان خویش حمل می‌کردند. آنجا حماسهٔ جاوید کربلا را به درخششی دیدم. و یکبار هم در حمل جنازهٔ **سید مرتضی آوینی**. همان درخشش بود در شکلی دیگر و قافیه‌ای دیگر... آن عطر و عقیده و اِطناب دیگر، که در حمل جنازه بود و در آن پیکری که صاف خوابیده بود. در حمایل دستها. به دراز، رو به قبله گاهی دیگر... و من مانده‌ام آن لحظه‌های بزرگ را به یاد داشته باشم یا این تقدّس عظیم را؟

□ به بهشت‌زهرا می‌آیم. و جنازه در کار حمل است. یکی از دوستان را می‌بینم. می‌آید و می‌گوید: برادرم در جنوب بالای سرش بوده است. تعریف می‌کرد که «سیّد» امام حسین(ع) را صدا می‌زد و مرتب استغفار می‌کرد. می‌گفت تو را به خدا بگذارید همینجا تمام کنم! نمی‌گذاشت که بچه‌ها او را به بیمارستان ببرند. مردان بزرگ اینگونه می‌میرند. به یاد سرداری می‌افتم که هنگام مرگ گفته بود بگذارید ایستاده بمیرم. برای من سزاوار نه این است که در بستر باشم. فکر می‌کنم این جسارت مرا سیّد خواهد بخشید که این گونه اظهار نظر کنم که مرگ در بستر برای او کوچك بود. و زیباترین مرگ همین مرگی بود که خداوند آن را به «شهادت» انجامید... و در فکر آن می‌افتم که چه زیبا می‌سرود که: **«در باغ شهادت را نبندید»** در هنگامی که من پایم را به حوزهٔ هنری گذاشته بودم و سیّد در فراز بود، چون گلی در اهتزاز...

□ ... شانه‌هایش را می‌بوسم. تبسّم می‌کند. هنوز آن عطر همیشه را دارد. از چند نفر این عطر را بوئیده‌ام و بخصوص از سادات... و سیّد از آنان بود... آیا مردم می‌دانند که چه کسی را از دست داده‌ایم...؟

□ لبخند می‌زند. و باز در تحرك است. هنوز همان صمیمیت را دارد. و هنجار خوش... می‌گوید: برو بالا... می‌گویم: نه ممنونم.. همینجا... همینجا خوب است. می‌گوید: زشت است. بفرمائید بالا... آنجا بهتر است... به تعارف می‌گذرد. و سیّد فقط در همان دو سه کلام دیگر می‌ماند. بقیّه هم هستند. من که باشم که زیاد وقتش را برایم تلف کند. می‌گوید: ببخشید. و به مهمانهای دیگر می‌رسد. دوستانش در کار هستند. و چقدر عکاس... چه را ضبط می‌کنند؟ سیّد همیشه از تجمّل لابد فرار می‌کرد، زیرا ریا نداشت. اگر از چیزی یا کسی بدش می‌آمد کتمان نمی‌کرد. و البته در «حیا» هم اوّل بود. می‌گویم سیّد آیا کسی نبود به یاریت بشتابد؟ می‌خندد. می‌گوید: چرا... چرا که نبود... مگر حسین(ع) کسی را نداشت تا سرش را به بالین بگیرد؟ می‌گویم... (می‌خواهم بگویم). بغض گلویم را می‌فشارد. می‌خواهم بگویم: چرا زینب!... بعد فکر می‌کنم. کودن شده‌ام. خنگ شده‌ام، اصلاً راز بشریت در چی است؟ نمی‌دانم. شاید زیباترینش همین بلاهت باشد! کجا؟ جایی همین جا... در همین پاسخ. بعد که فکر کردم و از آن واماندگی گریختم، گفتم زینب آمد که سر حسین را به بالین بگیرد. امّا... امّا... سید گریه می‌کند. می‌گوید: برادر... حسین(ع) که سر نداشت عزیزم...! و های های گریه می‌کند. جمعیّت به ناگاه به نقطه‌ای خیره می‌شوند. نمی‌دانم به من خیره هستند یا به عکس سیّد... آهسته می‌گویم. سیّد بد است!، مردم دارند نگاهت می‌کنند اینجور که نمی‌شود. گذاشته‌ای پشت گریه!... می‌گوید: عیب ندارد. گریه بر حسین(ع) که شرم ندارد و عکس و شناسنامه ندارد. هر جا، هر کس که بخواهد می‌تواند گریه بکند... می‌گویم: سیّد آخر... آخر... مجلس ختم تو است. مجلس تشییع جنازه‌ات... می‌گوید رها کن این حرفها را... و های های گریه می‌کند. باز می‌گوید: آخر جدّم که سر نداشت. زینب آمد که سرش را به دامن بگیرد امّا آنها سرش را بریده بودند... و **«آهنگران»** خواند... زینب آمد که سرش را به دامن بگیرد. اما حسین که سر نداشت... می‌پرسم حالا سیّد تو آنجا هستی لابد صحنه‌ها را بهتر می‌بینی. بگو به جان جدّت بگو. زینب(س) چه کار کرد آخر...؟ می‌گوید (از لابه‌لای هق هق همان گریه‌ها): زینب پیکر برادرش را به بالین گرفت. جایی از تنش را بوسید که هیچکس نبوسیده بود... و آهنگران خواند: زینب جائی از بدن مبارك برادرش را بوسید که زهرا(س) نبوسیده بود... پرسیدم سیّد، کجا را؟... گفت: رگهای بریدهٔ گردن سیّدالشهدا را... ومن منفجر می‌شوم. سیّد می‌گوید: خوب، بس است... گریه نکن... زیاد خوبیت ندارد حالا...

□ سیّد را دارند می‌برند در لحظات آخر چه گذشت؟ سیّد هر کاری می‌کرد که او را به پشت منطقهٔ سابق عملیاتی نبرند، نمی‌شد. می‌گفت تو را به خدا بگذارید همینجا باشم... امّا بچه‌ها نمی‌گذاشتند. یك پایش قطع شده بود. دوستی می‌گفت: هر چه آن پا را می‌گذاشتیم کنارش باز می‌افتاد. و سیّد دارد می‌رود. می‌گویم: سیّد صبر کن دارم با این برادر حرف می‌زنم. می‌گوید: مگر دست من است؟ دارند می‌برند دیگر! راست می‌گویی تو عجله کن...! به خودم نگاه می‌کنم. دستهایم بسته است. پاهایم بسته است. می‌گویم می‌آیم سیّد... می‌آیم... و حالا جنازه دارد حمل می‌شود. مشفقانه از طرف برادران، و همه دارند گریه می‌کنند.

□ جنازه را دفن کرده‌اند و داریم برمی‌گردیم. عدّه‌ای از بچه‌ها در حال نمازند. رانندهٔ ماشین عجله دارد. به صنوبرها و کاجهای اطراف محل دفن نگاه می‌کنم. سیّد می‌گوید: آنجا که می‌گویند مقتل است، خیلی هم گود نبود... و بعد انگار عجله دارد. خودش هم حالا گیج آن صحنه‌هاست لابد. شاید هم نمی‌داند اصلاً با چه کسی حرف می‌زند اصلاً کجا هست. شاید آن همه جمعیت را هم نمی‌بیند. فقط در اعجاب آن همه کشف و شهود و عظمت است. می‌گرید و می‌رود. و جنازه‌ای در کار نیست. و باد می‌آید. و صنوبرها در حرکتند و فصول می‌آیند و می‌روند و باد هست، گذرنده و عرق تن را می‌شوید؛ و به آسمان که نگاه می‌کنم انگار قبیله‌ای، سوارانی در باد، پوشیده در جُبّه‌های سفید و سبز به تاخت می‌گذرند. گریه می‌کنم در باد... گریه می‌کنم در باد... و همینطور به یاد لحظه‌ای می‌افتم که در حوزهٔ هنری روضه خوانی بود. و به تأمّلی در ذهن مشغول می‌شوم که چرا روضه خوان، شام غریبان عاشورا را زیر لب آواز می‌داد...





دچارآبی دریای بیکران

■ محّمد بکایی

۱

دیده‌ای کسی روی زمین بنشیند و پایش را بغل کند؟ مدّتی خیره شود و بعد لبش را گاز بگیرد؟ صورت را چین بدهد و پایش را بفشارد؟ سوزنی بیاورد و با دقّت کنکاش کند؟ دیده ای؟

چون کسی را خار در پایش خلد
پای خود را بر سر زانو هلد
وز سر سوزن همی جوید سرش
ورنیابد می‌کند بالب ترش
خار در پا شد چنین دشوار یاب
خار در دل چون بود واده جواب
خاردل را گربدیدی هرخسی
کی غمان را دست بودی بر کسی

حکایت تو است سید. حکایت دردهای درونت و خاری که بردلت نشسته بود. نقل تو، نقل آن عاشقی است که تا سخن معشوق را می شنید رنگ رخساره‌اش دگرگون، می‌شد. یادت هست از بچه‌های ابن بابویه می گفتی؟ و اینکه فرهنگی خاص خود دارند و کجاست دردمند صادقی که به میان آنها برود و فتح خاکریزهای وجودشان را روایت کند.

یادت هست هروقت که از آنها می گفتی گل رویت می‌شکفت. شکفتنی جدای از گل‌خند چهره ات که مقیم همیشگی صورتت بود. دردل تو را که می‌فهمید؟ حقیقت کلمهٔ فراق را؟

اگر به دست من افتد فراق را بکشم
که روز هجر سیه بادا خان و مان فراق

اگر درد دل تو دیریاب نبود که غم روزگار همه را سیاه می کرد. حدیث شاد خواریهای فراوان ما دلیل روشنی است بر کسوف همیشگی غم دردلهایمان.

۲

فرض کن رییس اداره ای فوت کند. کارمندها که صبح به اداره می‌آیند عکس رئیسشان را بردیوار اداره ببینند و اطلاعیه‌ای نصب شده در زیر عکس مبنی بر فوت ناگهانی آقای رئیس. عدّه‌ای غمگین می‌شوند و عدّه‌ای بی‌اعتنا از کنار این حادثه می‌گذرند. فردا آنهایی که سرسوزن معرفتی دارند برای تشییع جنازه می‌آیند و بعد فاتحه‌ای و از فردا همان آش و همان کاسه.

گمان نمی کنم برای اربعین آن رییس شادروان کسی از کارمندها حضور بهم رساند. اما تو سیّد، وقتی عکس خندانت بردر و دیوار حوزه چسبانده شد و خبری یك سطری در زیر آن، از در و دیوار غم بارید و صورت همه جایگاه اندوه شد. کسی باور نمیکرد. تو حیرت را می‌شناسی. با هزارتوی آن آشنایی. ذرّه‌ای از آن حیرت عظیم که در جان تو بود به ما سرایت کرد و همه مقابل عکست هاج و واج ماندند. تو همواره درباد ما خواهی ماند. کجا سراغ داری غیر از کوی دوست که وقتی خبر پرواز عاشقی را به دیگران می‌دهند همه متحیّر بمانند و زانو را به حلقهٔ محاصرهٔ بازوها بکشانند و خلوتی بیابند و سنگینی بار خبر را با هق‌هق سینه و لرزش شانه‌ها سبکتر کنند.

همه می توانستند با «خدابیامرزدش» کوتاهی قال قضیه را بکنند، ولی قضیهٔ عشق قالی نداشت، که آنجا مکان قیل و قال نیست و هرچه هست حال است و اشتیاق وصل.

منطق عشق این است:
من تو را دوست دارم
ـ صغری
تو مرا دوست داری
ـ کبری
پس کجای این قضیه عقیم است؟

عقیم یعنی هجر، عقیم یعنی فراق، عقیم یعنی بُعد، عقیم یعنی حسرت، عقیم یعنی... سیّد، تو برای ما مسوول نبودی، سردبیر نبودی، کارگردان نبودی، تو هیچ نبودی جز عشق، جز مهر، جز مدار پر از کشش محبّت که فرار از حکومت مهربان چشمهایت غیر ممکن بود.

دچار باید بود.
دچار یعنی. ؟
دچار یعنی عشق
و فکر کن که چه تنهاست اگر که ماهی کوچك دچار آبی دریای بیکران باشد.
چه فکر نازك غمناکی

سّید ما دچار تو بودیم و چقدر معنا دارد این کلمه. بگذار بگویم دچار یعنی فقر، دچار یعنی محتاج، دچار یعنی تشنه، دچار یعنی... ولی نه همان که «سهراب» گفته قشنگتر است:

دچار یعنی عشق
....
چه فکر نازك غمناکی

۳

امروزرا با پیکرت سرکردم. همه آمده بودند. از استاد دانشگاه بگیر تا بسیجی گمنامی که هیأتش هنوز بوی جنوب و غرب را می‌داد. همان صورت معصوم با ریشی کم‌پشت و پیراهنی سیاه و شلواری ساده. تسبیحی در دست و انگشتری در انگشت. کجا می‌توان مثل تو را سراغ گرفت که بتواند تیپهای مختلف را در مکانی واحد با هدفی واحد جمع کند؟ مگر انسان از زنده بودنش، از روابط اجتماعیش جز این را می تواند انتظار داشته باشد؟

امروز پیکر بی جانت را از نزدیك دیدم. وقتی دوستانی که توفیق آخرین زیارت را نیافته بودند پرسیدند: دیدیش؟

ـ بله.

ـ چطور بود؟

ـ همان صورتی که توی دفتر مجلّه می‌دیدی. چقدر آرام بودی و صورتت هیچ نشانی از وابستگی نداشت. من چهره های زیادی دیده ام که ردپای حسرت را از خودشان به یادگار گذاشته‌اند. اما تو بی‌قراری نکرده بودی. چیزی را از دست نمی‌دادی که دلواپسش باشی. دل را آنقدر فراخ کرده بودی که حقیقت بی‌مثال هستی را در ظرفیت وجودت جای دهد، چرا که

آفتابی کز وی این عالم فروخت
اندکی گر بیش تابد جمله سوخت

۴

بزرگ بود
و از اهالی امروز بود
و با تمام افقهای باز نسبت داشت.

● شعری از زنده‌یاد سپیدهٔ کاشانی و برای مظلومیّتهای مسلمانان در سراسر جهان

شهید غربت غرب



نهال عشق گل آذین بود
اگر ز عدل ثمر می‌داشت
جهان ز عدل پر آوا بود
اگر حقوق بشر می‌داشت

□□□

شب سیاه مرا بنگر
نگر که هرزگونیم من
بگیر دست من ای انسان
که بیگناه‌ترینم من

□□□

نگر تبار مرا کشتند
ددان بجرم مسلمانی
چه رفت بر سر من ایدوست
از آنچه رفت تو می‌دانی
شهید غربت قرنم من
اسیر فتنه بیدادم
به دست حادثه مسپارم
که یك جهان همه فریادم

□□□

کسی ز نظم نوین گوید
که هدیه‌اش غم و ویرانی است
کسی زند ز تساوی دم
که بی شرافت انسانی است
برای کودك خود گفتم
همیشه قصه دیوان را
ولی نبود مرا باور
که «صرب» از او بستد جان را

□□□

ز حامیان بشر بانگی
در این دیار نمی آید
شب است و دشنه دژخیمان
که در شمار نمی آید

□□□

نمود گلشن من تاراج
به آشکار و به بنهانی
شکست قامت سرو من
کجاست دست مسلمانی

□□□

بگیر دست مرا ای دوست
که گاه حیلهٔ صهیون است
نگر که خانه و خاك من
ز خصم یکسره در خون است

□□□

بسوز پرچم صهیون را
بسوز رایت استکبار
چو گشت یکسره خاکستر
بسوز باز تو دیگر باز

□□□

قصیده‌ایست غمم ای دوست
غمی به وسعت پاییزی
کسی نخوانده چنین هرگز
«سپیده» فصل غم‌انگیزی





مباحثی پیرامون شناخت واقعی «حافظ»

استاد مرتضی مطهری

۱

موضوع بحث همانطور که قبلاً اعلام شده «عرفان حافظ» میباشد. دیوان حافظ از قدیم الایام یك دیوان عرفانی تلقی شده است. البته دواوین عرفانی در شعر فارسی زیاد است ولی نه خیلی زیاد و آنهایی که واقعاً عرفانی شناخته شده است به آن معنی که گوینده واقعاً مرد عارفی بوده و ادراکات و احساسات عارفانهٔ خود را در شعرش منعکس نموده، چنین دیوانهایی در زبان فارسی زیاد نیست، غالباً مقلدند نه عارف! ولی البته هست. «دیوان عطار» مسلم دیوانی عرفانی است. اشعار عراقی اشعاری است عرفانی. دیوان مغربی دیوانی عرفانی است و از همه معروفتر و شاخص تر دو دیوان است در زبان فارسی یکی دیوان مثنوی و دیگری دیوان حافظ.

دیوان حافظ یك دیوان عرفانی است در حقیقت یك کتاب عرفان است بعلاوهٔ جنبهٔ فنی شعر، به عبارت دیگر دیوان حافظ عرفان است بعلاوهٔ هنر، دیوانی است که از عرفان سرچشمه گرفته و به صورت شعر بر زبان سراینده جاری گشته است.

ما اگر بخواهیم دربارهٔ «عرفان حافظ» بحث کنیم اول باید به این نکته توجه کنیم که:

عرفان عملی عبارت است از طی منازل سلوك از بدایات تا نهایات، به عبارت دیگر حالات و مقامات انسان است از اولین مرحلهٔ تنبه و بیداری تا آخرین مرحله که فنا فی الله و بقاء بالله است.

و به عبارت دیگر حالات و مقامات انسان است در سیر به سوی حق از اولین منزل که عرفا آن را منزل «یقظه» نام می نهند یعنی منزل بیداری تا به آخرین منزل که منزل وصول به حق است و آنها آن را تعبیر به توحید می کنند و این مرحلهٔ انسان کامل از نظر عرفا است یعنی از نظر عارف توحید حقیقی جز با وصول به حق حاصل نمی شود. چنان که می دانیم عرفاء از قدیم الایّام به نظریهٔ وصول به حق و لقاءالله قائل بوده اند و همهٔ شرایع را برای چنین غایت و نتیجه ای می دانسته اند و در کتب خود این منازل و مقامات را شرح داده اند که خود نوعی روانشناسی تجربی و آزمایش روانی است. شما اگر شرح «منازل السائرین» خواجه عبدالله انصاری را ملاحظه کرده باشید می بینید که منازل سلوك را به صورت «صد منزل» بیان کرده و آن را ده منزل، ده منزل کرده است که از بدایات شروع می شود و به نهایات منتهی می گردد.

از نظر عرفا این مسئله یك مسئله تجربی و آزمایشی است یعنی در میان علومی که ما از گذشته داریم بیش از هر علمی شبیه تر به علوم امروزی (از نظر متکی بودن به تجربه و آزمایش) همین عرفان عملی است که امروزی ها از آن به عنوان تجربیات درونی تعبیر می کنند. تعبیرات آقای دکتر عبدالرحمن بدوی و اقبال لاهوری هم که از فرنگیها گرفته اند چنین تعبیری است که از سیر و سلوك معنوی تعبیر به تجربهٔ درونی می کند و این از نظر روانشناسی خود یك وادی ناشناخته ای است و هر روانشناسی هم اساساً نمی تواند روانشناسی عرفانی را درك کند، برای این که تا فردی عملاً وارد این وادی نباشد و به این دنیای روح ورود نداشته باشد چه چیز را می خواهد آزمایش کند؟

تنها یك روانشناس سالكِ عارف می تواند ادعا کند که من روانشناسی عرفانی را می توانم بیان کنم، و آن را توضیح دهم. در میان روانشناسان جدید شاید فقط «ویلیام جیمز» تا حدی در این زمینه اطلاعات و مطالعاتی دارد و کتابی هم نوشته که نام اصلی کتابش به نظرم «آزمایشهای عرفانی» بوده است. قسمتی از این کتاب را به زبان فارسی ترجمه کرده اند به نام «دین و روان» و این مرد که ضمناً یك مرد مذهبی عارف مشربی بوده شخصاً روانشناس نیز بوده است و روی بیمارهای خود بیشتر از نظر عرفانی مطالعه کرده و سخت هم معتقد به حالات روانی و عرفانی است.

به هرحال در میان فلاسفه و روانشناسان جدید شاید تنها اوست که به این روانشناسی توجّه خاص کرده و به آن سخت ایمان دارد و پای بند آنست.

این، مسئلهٔ فوق العاده عظیمی است یعنی مسئلهٔ عرفان عملی، مسئلهٔ انسان و شناخت انسان است. انسان از اولین مرحلهٔ خاکی بودن تا آن مرحله ای که قرآن کریم آنرا لقاءالله می نامد.

«یا ایها الانسان انك کادح الی ربك کدحاً فملاقیه» (ای انسان، همانا تو به سوی پروردگارت سخت کوشنده ای، پس او را ملاقات خواهی کرد) از کجا تا به کجا...

حال چنانچه دربارهٔ **عرفان حافظ** کسی بخواهد بحث کند یك قسمت بحث مربوط به اینست که حافظ در این وادی، که ما از آن تعبیر به وادی ناشناختهٔ سیر و سلوك کردیم چه گامهایی برداشته است و چه حالات و مقاماتی را از عرفان در شعر خویش منعکس نموده است؟

یعنی در اشعار حافظ از مقامات سیر و سلوك چه چیزهایی دیده و پیدا می شود. از یك طرف آنها را باید دقیقاً در نظر گرفت و از طرف دیگر آنچه را که عرفا در کتبی که برای این موضوع صریحاً بیان کرده اند در نظر گرفته، و با اشعار حافظ تطبیق نمود. چرا که عرفا اصطلاحات خاصی دارند و کلمات ویژه ای به کار می برند و حافظ هم بدون شك تابع همان اصطلاحات و تعبیرات و الفاظ خاص میباشد.

بعد از **عرفان عملی**، در قسمت دوم باید به **عرفان نظری** حافظ توجه نمود.

عرفان نظری یعنی جهان بینی عرفانی که چیزی شبیه به فلسفه است. بینش خاصی است در مورد هستی و انسان. بینش عرفانی یعنی آن نظری که عارف و عرفان دربارهٔ جهان و هستی دارد که به طور مسلّم با نظر هر فیلسوفی مختلف و متباین است، یعنی طبقهٔ عرفا یك جهان بینی خاص دارند که با سایر جهان بینی ها متفاوت است. یك جهان بینی خاص دربارهٔ خدا، دربارهٔ هستی، دربارهٔ اسماء و صفات حق و دربارهٔ انسان. در واقع **عرفان نظری** این است که خدا در نظر عارف چگونه توصیف و شناخته می شود؟ و انسان در نظر عارف چگونه است؟ عارف در انسان چه می بیند و انسان را چه تشخیص میدهد؟

عرفان نظری در واقع پایه های **بینش عرفانی** است که بعضی هم آن را به **عرفان فلسفی** تعبیر می کنند. آغاز **عرفان نظری** از زمانی است که عرفان به صورت یك فلسفه و یك بیان و یك بینش دربارهٔ وجود و هستی مدون شد. البته کم و بیش به طور متفرقه در کلمات عرفا از صدر اسلام شاهد آن بوده ایم ولی آن کس که عرفان رابه صورت یك علم درآورد وعرفان را به اصطلاح متفلسف کرد و به صورت یك مکتب درآورد و در

مقابل فلاسفه آن را عرضه داشت و فلاسفه را در واقع تحقیر کرد و اثر گذاشت روی فلسفه، و فلاسفه‌ای که بعد از او آمدند چاره‌ای جز اعتنا به نظریات او نداشتند، **محی‌الدّین عربی** است. بدون شك پدر عرفان نظری در اسلام **محی‌الدین عربی** این اعجوبهٔ روزگار است.

محی‌الدین، هم در عرفان عملی قدم راسخ داشته یعنی از اول عمرش اهل ریاضت و مجاهده بوده و هم در ارائهٔ عرفان نظری بی‌نظیر بوده است.

محی‌الدین اوّل کسی است که عرفان را متفلسف کرد یعنی به صورت یك مکتب منظم درآورد. بحث مسئلهٔ **وحدت وجود** که محور عرفان است برای اول بار توسط محی‌الدین بیان گردید. عرفان نظری بدین صورت که علمی مدون باشد و در مسائل به شکل فلسفی اظهارنظر کند اگرچه بیش و کم سابقه دارد لیکن مسلماً تدوین کنندهٔ آن در دورهٔ اسلامی محی‌الدین عربی طائی اندلسی است.

عرفان نظری قبل از محی‌الدین نظیر منطق قبل از ارسطو است که هم بود و هم نبود. بود از این لحاظ که مردم بالفطره تا حدود زیادی طبق قواعد منطقی عمل می‌کردند و نبود یعنی به صورت یك علم مدون نبود.

عرفان نظری نیز چنین است. بر تمام مسائل عرفان نظری، می‌توان شواهدی از آیات قرآنی و کلمات اولیاء بزرگ حق مخصوصاً حضرت امیر علیه‌السلام یافت ولی محی‌الدین اول کسی است که عرفان نظری را به صورت علمی که موضوعش ذات حق است درآورد. محی‌الدین چه در عرفان نظری و چه در عرفان عملی شیخ‌العرفاست و به حق او را شیخ اکبر لقب داده‌اند.

بعد از او عرفان رنگ و بوی دیگری پیدا کرد. شاخصیت او در عرفان که به طور مطلق تحت عنوان شیخ از او یاد کرده‌اند از شاخصیت بوعلی که شیخ در فلسفه و شیخ طوسی که شیخ مطلق فقه است در میان قدما و شیخ انصاری که شیخ مطلق فقه و اصول است در صد سالهٔ اخیر و شیخ عبدالقادر که شیخ مطلق فن فصاحت و بلاغت است، بیشتر است که کمتر نیست.

محی‌الدین، غوغائی عرفانی در جهان اسلام از اندلس گرفته تا مصر و شام و ایران و هند برانگیخت. صدرالدین قونوی (اهل قونیه) فخرالدین عراقی، ابن فارض مصری، داود قیصری، عبدالرزاق کاشانی، مولوی بلخی، محمود شبستری، حافظ، جامی، همه شاگردان مکتب اویند.

این مرد، نژاداً عرب است یعنی طائی اندلسی است و به او می‌گویند محی‌الدین عربی طائی حاتمی اندلسی. عربی می‌گویند چون عرب است. طائی می‌گویند چون از قبیلهٔ طی است. حاتمی گویند چون اولاد علی بن حاتم است نسبش به حاتم طائی می‌رسد. اندلسی می‌گویند چون ساکن در اندلس بوده. در آن‌وقت اندلس، اندلس اسلامی بوده و این اندلس اسلامی نیز مرکز بزرگی بوده است برای تمدن و فرهنگ اسلامی، چه در ادبیات و فلسفه و چه در عرفان و طب و ریاضیات، و اشخاص بسیاربزرگی به وجود آورده است و چه سرنوشت غم‌انگیزی دارد (که عجیب است این سرنوشت) و مسیحی‌ها با چه جبری آنجا را اشغال کردند و از آن به بعد هم دیگر اسپانیا هرگز روی سعادت ندید.

محی‌الدین سفرهای زیادی به کشورهای اسلامی کرده است.

اولاً سالهای زیاد مجاور مکه بوده و مجاورت مکه و بیت‌الله‌الحرام و قبر مقدس پیغمبر اکرم(ص) جزو کارهایی بوده که عرفا برای خودشان لازم می‌دانستند. لازم می‌دانستند که مدتی مجاور این اماکن باشند و برای این مجاورت آثار خاصی قائل بوده‌اند.

نه تنها عرفا که غیرعرفا هم این‌طور بوده‌اند: مثلاً زمخشری اهل ماوراءالنهر است، اهل شمال ایران قدیم یعنی اهل سرزمین روسیهٔ فعلی، سرزمینی بسیار بسیار سردسیر، از آنجا حرکت می‌کند و سالهای زیاد مجاور سرزمین گرم و داغ مکه می‌شود (که من تعجب می‌کنم یك آدمی که عادتش بوده که در سرزمین سرد زندگی کند، چه ایمانی داشته که سالیان دراز وی را مجاور بیت‌الله‌الحرام می‌کند و ملقب به جارالله.) و در تفسیر کشاف، همین زمخشری در تفسیر یکی از آیات سورهٔ عنکبوت می‌گوید که: شما از اثر مکانها غافل نباشید. آن کس که مجاور خانهٔ کعبه باشد، می‌فهمد که آثار معنوی‌یی در این مجاورت هست که در غیر آن مکان نیست.

یا همین مجدالدین فیروزآبادی شیرازی صاحب «قاموس» سالها مجاور مکه بوده، و به هرحال غرض اینست که این کار اختصاص به عرفا ندارد. غیرعرفا هم اعم از ادبا، فقها و شیعه و سنی این کار را می‌کرده‌اند. امین استرآبادی را شما می‌بینید که می‌رود در مکه و مدینه مجاور می‌شود و «فوائدالمدینه» را می‌نویسد.

در هر حال محی‌الدین سالها میرود در مجاورت مکه و «فتوحات» خودش را که از یك نظر بزرگترین کتاب عرفانی است در مکه می‌نویسد و به همین مناسبت فتوحات او «فتوحات مکیّه» نامیده می‌شود.

سهروردی معروف، یعنی شیخ شهاب‌الدین سهروردی مقتول صاحب **حکمة‌الاشراق** که معاصر با محی‌الدین است او را در مکه ملاقات کرده است. می‌گویند که این دو، ساعتها با یکدیگر در خانهٔ کعبه ملاقات و گفتگو داشته‌اند و به احتمال بسیار بسیارقوی ـ که این جهت بیشتر موردغفلت است ـ حکمت ذوقی و اشراقی این جناب سهروردی بیشتر تحت تأثیر محی‌الدین عربی بوده است تا تحت تأثیر دیگران، و می‌توانیم بگوییم که محی‌الدین حتی در حکمت اشراق اسلامی هم اثر فراوان داشته است.

می‌گویند وقتی که از هم جدا شدند از شیخ اشراق پرسیدند چگونه دیدی این مرد را؟

گفت: دریایی بی‌پایان. از محی‌الدین پرسیدند که سهروردی را چگونه یافتی؟ گفت مرد صالحی بود. محی‌الدین همچنان که گفتم شاگردان زیادی داشته است از قبیل صدرالدین قونوی. که این کتب عرفانی علمی را نوشته‌اند.

صدرالدین قونوی ضمن آنکه ناپسری اوست شاگرد و مرید فوق‌العادهٔ محی‌الدین نیز بوده است و در واقع شارح گفته‌های پدر و استاد خویش می‌باشد.

ابن فارض مصری که در میان شعرای عرب نظیر حافظ ماست. (یعنی دیوان ابن فارض در شعر عربی نظیر دیوان حافظ است با یك تفاوت، آنهایی که اهل فن هستند مدعی هستند که حافظ از نظر لطف و ظرافت بالاتر است از ابن‌فارض، ولی ابن‌فارض از نظر مقامات عرفانی از حافظ بالاتر است. یعنی ابن فارض مسائلی از مقامات عرفانی را در شعرش منعکس کرده که حافظ در آن موضوعات سکوت نموده است). ابن فارض خیلی فوق‌العاده است، سن زیادی هم نکرده است، این‌طور که در تاریخ نوشته‌اند ۵۶ سال بیشتر از عمرش نگذشته که وفات کرده است. و گاهی در مکه بوده و گاهی در مصر، مکه می‌آمده و در دل کوههای مکه می‌رفته، و تحت تأثیر حالات عرفانی خودش بوده و می‌گویند در مکه بود با مصر مغازله می‌کرد، در مصر بود با مکه مغازله می‌نمود! آدم عجیبی است از عجایب دنیای اسلام است. قصیدهٔ تائیهٔ ابن فارض در حدود هزار شعر است. نهصد و پنجاه، شصت بیت است که همهٔ آنها به «ت» ختم می‌شود. شعرهای معروفی است و این شعرهم از جمله اشعار اوست.

وانی وان کنت ابن آدم صورتاً
فلی فیه معنی شاهد با بوتی

(من اگرچه به صورت پسر آدمم ولی در معنا شاهد بر پدر خویشم)

می‌گویند تمام این شعرها را در حالت بیخودی می‌گفته و دیگران می‌نوشته‌اند.

داود قیصری شارح «فصوص» از این طبقه است، یعنی از طبقهٔ احیا شده‌ها و زنده‌شده‌های محی‌الدین است و نیز **عبدالرّزاق کاشانی**، شارح دیگر «فصوص» مولوی، یعنی همین مولوی رومی که در قونیه معاصر بوده با صدرالدین قونوی و با صدرالدین نشست و برخاست داشته است و فوت ملای رومی حدود سی چهل سال بعد از فوت محی‌الدین است. بعد از او هم البته کسانی آمده‌اند ازجمله **محمود شبستری** صاحب **«گلشن راز»** و جامی، که از شارحین **«فصوص‌الحکم»** محی‌الدین نیز می‌باشد و اینها همه سخت تحت تأثیر محی‌الدین عربی هستند و در اشعار شبستری انسان کلمات محی‌الدین را کاملاً می‌تواند ببیند و از کسانی که سخت در مقابل محی‌الدین فروتن و متواضع است **صدرالمتألهین** می‌باشد. غرض اینست که محی‌الدین تأثیر عجیبی برروی عرفای بعد از خود گذاشته است و دیگران نیز این را اعتراف کرده‌اند و پدر عرفان نظری ـ همان‌طور که عرض کردم ـ محی‌الدین است و اگر ما دربارهٔ **عرفان نظری حافظ** بخواهیم بحث کنیم چاره‌ای نداریم جز این که نظرات وی را با اصول این مکتب تطبیق کرده، ببینیم آیا حافظ چیزی در این زمینه دارد و یا ندارد؟

عرفان حافظ

حالا برگردیم به عنوان بحثمان یعنی **عرفان حافظ**. انسان وقتی که وارد این بحث می‌شود می‌بیند دامنهٔ بسیار وسیعی دارد و من حیفم آمد که قسمتهایی را اینجا بیان نکنم گو اینکه ممکن است منجر بشود به اینکه من حرفهایم را در این جلسه نتوانم بزنم ولی میگویم، اگر هم نشد باشد برای وقت دیگری.

بحث دربارهٔ عرفان حافظ که ما عنوان کردیم

مفهومش این است که ما حتماً حافظ را به عنوان یك مرد عارف قبول کرده ایم و با این قبول، در چگونگی عرفان حافظ بحث می کنیم که **عرفان عملی حافظ** در چه حد است، در چه مرتبه است و **عرفان نظری حافظ** چگونه است. ولی در عصر ما یك مطلب جدیدی متولد شده است که خود ما ایرانیها به وجود آورده ایم و آن اینست که آیا اساساً حافظ عارف بوده است یا خیر؟ شما اگر اکثریت قریب به اتفاق مقالاتی را که امروز در جرائد، مجلات، روزنامه‌های یومیه و غیریومیه در بارهٔ حافظ می نویسند بخوانید و حتی کتابهایی که اخیراً در بارهٔ حافظ نوشته اند مطالعه کنید و آنها را مقیاس شناسایی حافظ قرار دهید می بینید حافظ به هر چیزی شبیه است جز یك عارف! خوب، شاید هم اینطور باشد. شاید هم حافظ واقعاً عارف نبوده است و با یك سلسله تأویلات او را به صورت یك عارف جلوه داده اند. راستی واقع چیست؟ آیا حافظ مردی عارف بوده است یا نه؟

امروز اغلب، حافظ را به صورتی منعکس می کنند که هیچ نمی شود نام «عارف» بر او نهاد.

عرفان هم که یك امر اختراعی امروزی نیست. یك جریانی است که بیش از هزارسال در همان دورهٔ اسلامی از آن می گذرد و به هرحال در کشور ما اکنون این مسئلهٔ جدید پیش آمده که اول این مسئله باید روشن شود و آن اینکه آیا اساساً حافظ، «عارف» هست یا خیر؟ و آیا دیوان حافظ یك دیوان عرفانی است یا نه؟ آیا آنچه حافظ راجع به شخص خود می گوید، این شرح حالات عرفانی اوست که در قالب شعر ریخته و یا یك زندگی به اصطلاح اپیکوری و یك عیاشی معمولی را بدین صورت تصویر کرده است؟ و یا اینکه شق سوم است و شاعر تأثیرات خود را از محیط با این زبان یعنی زبان غزل بیان کرده است؟

این که می گوییم در کشور ما مسئله‌ای جدید پیش آمده است علتش این است که امروز غالباً اظهارنظرهایی که دربارهٔ حافظ می شود که بالاشاره خواهیم گفت. [نتیجه‌اش این است که وی] به همه چیز شبیه است جز به یك سالك و عارف، آنهم یك عارف کامل.

عده‌ای اساساً این مطلب را که حافظ را مردی عارف بدانیم، مثلا از تیپ خواجه عبدالله انصاری، سخت انکار می کنند و یا مشکوك می‌دانند. اینست که قبل از عرفان حافظ باید دربارهٔ عارف بودن وی تحقیق شود و درحال حاضر با توجه به چنین اظهارنظرهایی نمی‌توانیم عارف بودن او را مسلم بگیریم و در چگونگی عرفان او بحث کنیم. **پس حافظ کیست؟**

برای شناختن حافظ دو راه در پیش رو داریم که هرکدام به نحوی می‌تواند ما را راهنمایی کند. یکی تاریخ زندگی اوست و دیگر همین دیوان اشعارش. امور مشترکی است که هم از تاریخ زندگی و هم از دیوان او فهمیده می شود و چیزهایی نیز هست که از تاریخ زندگی او به دست می آید اما از دیوانش فهمیده نمی شود و رویهم از دو منبع می توان شخصیت واقعی او را کشف کرد.

اما از نظر تاریخ: حافظ در زمان خودش بیشتر به عنوان یك عالم فاضل معروف بوده تا به عنوان یك شاعر و یك درویش و صوفی معمولی و احیاناً در خرقه و جامهٔ درویشان.

مقدمه نویس و جمع کنندهٔ دیوان او که به نام «محمدگلندام» معروف است و معاصر حافظ و هم شاگردی او (در محضر قوام‌الدین عبدالله) بوده در مقدمهٔ دیوان، از او به عنوان «ذات ملك صفات مولانا الاعظم السعید المرحوم الشهید مفخرالعلما، استاد نحاریرالادبا مخزن المعارف السبحانیه. شمس الملة والدین محمدالحافظ شیرازی... طیب الله تربته و رفع فی عالم القدس رتبته» یاد کرده است.

و کاتب بسیار قدیمی دیوانش که در زمانی بسیار نزدیك بزمان او بوده است. در آخر نسخه به نقل مرحوم قزوینی چنین می گوید:

«تم الدیوان (کذا) المولی العالم الفاضل ملك القراء و افضل المتأخرین شمس الملله والدین مولانا محمدالحافظ روح الله روحه واوصل فتوحه و نور مرقده...»

مرحوم قزوینی می گوید: از القابی که این کاتب بسیار نزدیك به عصر خواجه و شاید معاصر خواجه در حق او نگاشته... بدون این که هیچ عبارتی دیگر دال بر اینکه وی از مشاهیر صوفیهٔ عصر خود بود از قبیل: قطب السالکین، فخرالمتالهین، ذخرالاولیاء، شمس العرفا و امثال ذلك که در نسخ جدیده معمولاً بر اسم وی می افزایند در حق او استعمال کرده باشد شاید بتوان استنباط کرد که خواجه در عصر خود بیشتر از زمرهٔ علما و فضلا و دانشمندان به شمار میرفته تا از فرقهٔ صوفیه پس جنبهٔ علم و فضل و ادب او بر جنبهٔ عرفان و تصوف وی غلبه داشته است و علاوه بر این از لقب ملك القراء که کاتب در حق او استعمال کرده به وضوح معلوم میشود که خواجه از معاریف «قراء» عصر خود محسوب می شود و به همین سمت مخصوصاً در زمان خود مشهور بوده است.

منبع دوم شناخت ما، **دیوان اوست**. از راه دیوان ببینیم حافظ چگونه است. مرد را از راه سخنش می شود شناخت. «المرء مخبوء تحت لسانه» این کلام امیرالمومنین (ع) است انسان در زیر زبانش پنهان است. هر قدر انسان بخواهد خود را مخفی کند و پرده روی زبان خویش بکشد خیال نمی کنم که صددرصد بتواند. به هرحال یك منبع دیگر برای شناخت ما دیوان اوست. واین هر دو، منبع خوبی است برای شناسایی حافظ. در بعضی قسمتها ممکن است هر دو با هم توافق داشته باشند و در بعضی قسمتها از دیوان حافظ چیزهایی میشود فهمید که از تاریخش آن چیزها را نمی شود فهمید. مثلا اوج عرفان حافظ را دیگر تاریخ نمی تواند بیان کند و قهراً تاریخ هم در این قسمت سکوت کرده است.

دیدیم که حافظ را در زمان خودش چگونه شخصی می شناخته اند شخصی که جنبه‌های دیگر شخصیت او بر جنبهٔ شاعر بودن و درویش بودن او غلبه داشته است. شخصی که او را در زمان خودش به صورت شاعر حرفه‌ای نمی شناخته اند و حافظ هم زیاد شعر نگفته است. شعرهایی که واقعاً از حافظ است و می شود ثابت کرد که از اوست و بر ایام عمر حافظ که تقسیم کرده اند (گویا یکوقتی آقای محیط طباطبائی این کار را می کرد) خیلی کم است. شاید از باب مثال در هر ماهی یك غزل گفته باشد حافظ غیر از شاعرهای دیگری مثل نظامی، فردوسی و حتی مولوی است که در زمان خودشان به شاعر بودن شناخته می شدند. البته شعر حافظ با همهٔ اندکی، در زمان خودش شهرت پیدا کرده است و نه تنها از دروازه‌های شیراز بیرون رفته بل از دروازه‌های ایران هم خارج گشته است. ولی به هرحال زیاد شعر نگفته و در زمان خودش هم به نام یك شاعر معروف نبوده است همچنان که در زمان خودش به عنوان یك درویش یا یك صوفی حرفه‌ای هم معروف نبوده است. متصوفه مردمی پنهانی نبوده‌اند. سلسله‌ها داشتند. رشته‌ها داشتند. استادانشان همه مشخص بوده است.

آن یکی شیخش این بوده و این یکی شیخش آن بوده است و بعد هم شما می بینید در لباس و درزی و در ظواهر با دیگران تفاوت داشته‌اند. کلاهشان، کلاه مخصوصی بوده است، سر نمی تراشیده اند و...

تا آنجا که من مطالعه کرده‌ام قرینه‌ای به دست نیامده است که حافظ درزی اهل تصوف بوده و حتی قرائن برخلاف این است و با این که وی در دیوان خودش تکیهٔ عجیب دارد که هیچکس بدون استاد و مربی محال است که این راه را طی کند، یعنی بدون دلیل راه، و آنچه که متصوفه آن را مرشد و احیاناً شیخ یا پیر می گویند:

قطع این مرحله بی همرهی خضر مکن
ظلمات است بترس از خطر گمراهی

بعد هم باز در جای خودش خواهیم گفت حافظ اشعار زیادی در این زمینه دارد و این یکی از مسایل فوق العاده عظیم است که این طبقه بر روی آن تأکید دارند که مانند پزشك خانوادگی، نه مانند پزشکهای متفرقه، در این طب روحی هرکسی به نظر اینها به یك پزشك مراقب احتیاج دارد. یعنی کسی که «همیشه» بر روح او اشراف داشته باشد نه کسی که یك وقتی اگر مشکلی بود برود سراغ او و حالش را به او عرضه بدارد مثل طبیب‌های متفرقه‌ای که ما به آنها مراجعه می کنیم، نه، فقط خواندن کتاب کافی نیست! مراجعه به پزشك کافی نیست! بلکه یك پزشك معالج مراقب دائم لازم است که بدون او محال است قدمی در این راه برداشت.

با همه این تکیه‌ای که حافظ روی این امر دارد حتی یکنفر تا بحال نتوانسته نشان بدهد که مرشد حافظ چه کسی بوده است. مسلماً استاد داشته است ولی کسی نمی‌داند، معلوم است که مربی او از این تیپ مشایخ معروف صوفیه و از این سلسله‌های معروف متصوفه نبوده است و به طورکلی تصوف شیعی از تصوف سنی این امتیاز را دارد که کمتر دچار این سلسله‌ها و این تشریفات بوده است و این حرفها بیشتر مال متصوفهٔ اهل تسنن است و متصوفهٔ واقعی شیعه، هم عمیق تر هستند و هم کمتر اهل این حرفها هستند که خودشان را شیخ و استاد نشان بدهند چه بسا که اینها را در زمان خودشان هیچ کس نمی شناخته است و در همان حال که اینها دارای عالیترین مقامات عرفانی بوده‌اند حتی همسایه خانه‌اش، زنش، بچه‌اش، شاگردهای غیرسالکش، نمی‌دانسته‌اند و فقط آن شاگردهای خصوصی و تنها همان معلم خاصش او را می شناخته و مطلب از «غیر» همیشه پنهان بوده است (و من یك قرینه‌ای هم سراغ دارم که بعدها انشاءالله

خواهیم گفت)

حافظ مدتی کوشش کرده است که به اهتمام خود، یعنی بدون استاد و مربی این راه را طی کند. بعد که سالها زحمت می کشد، خون جگر می خورد، با رسیدن به یك سلسله مكاشفات، می رسد به آنجا که می بیند بدون دلیل راه، تکامل امکان ندارد و اقرار می کند که:

بکوی عشق منه بی دلیل راه قدم
که من بخویش نمودم صد اهتمام و نشد

معلوم می شود که مدتی این طور بوده و بعد مسلم دلیل راه پیدا کرده و این خود شاهدی است که حافظ اگر کسی بود که در زمان خودش خرقه‌ای داشت و کلاه چند ترکه‌ای و خانقاهی و سلسله‌ای، در آنصورت مسلم شیخش هم شناخته بود و می گفتند که شیخش اینست. کسانی که حافظ را در زمان خودش یا نزدیك به زمان خودش توصیف کرده‌اند و القابی برایش ذکر کرده‌اند نه لقب شاعری باو داده‌اند و نه القاب صوفیانه، بلکه گوئی که یك فقیهی را، یك حکیمی را، یك ادیبی را دارند تعریف می کنند. تمام عناوین هست جز عناوین متداول صوفیانه. مرحوم شیخ محمدخان قزوینی در مقدمه‌ای که بر دیوان حافظ نوشته این نکته را ذکر کرده است. گفتیم که دیوان حافظ را اول بار شخصی از معاصران و ظاهراً از هم‌شاگردی‌های حافظ که با هم پیش استاد، همین دروس ظاهری یعنی حکمت، کلام، منطق، تفسیر و اینها را می‌خواندند بعد از وفات حافظ جمع کرده است. اسمش را در بعضی مقدمات «گلندام» نوشته‌اند ولی قزوینی میگوید این اسم در نسخه‌هائی که متأخرند اضافه شده است و در آن نسخه‌های خیلی قدیمی اسم «محمد گلندام» نیست ولی معلوم است که یکی از معاصرین حافظ است و آن معاصر هم می گوید که غالباً استاد ما «قوام الدین عبدالله» حافظ را اصرار می کرد و به او می گفت این شعرها را جمع کن، حیف است که این شعرها از بین برود و حافظ تعلل می کرد و این مربوط به حالت عرفانی خودش بوده که اجازه نمی‌داده است اشعارش را جمع کنند. می گوید: تا اینکه سال ۷۹۲، بعد از وفاتش ما آمدیم و شعرها را جمع کردیم.

من از دیوان حافظ دو نسخه بیشتر ندارم یکی نسخهٔ مرحوم قزوینی است دیگر نسخه‌ای است که آقای سیدابوالقاسم انجوی شیرازی اخیراً چاپ کرده است و جزو نسخ خوب حافظ است البته این دو نسخه می توانند جامع باشند از نظر این که مرحوم قزوینی تکیه‌اش بیشتر بر نسخ قدیمه است و به ذوق و این مسائل هیچ اعتماد ندارد و امثال آقای انجوی افرادی هستند که خیلی به نسخ قدیمه معتقد نیستند و می گویند هر شعری که در دیوانهای منسوب هم باشد اگر به تیپ شعر حافظ بخورد باید قبول کرد. من این دو دیوان را دارم. در مقدمهٔ حافظ انجوی، از «حافظ شیرین سخن»

مرحوم دکتر معین نقل قول می کند که: «حافظ استاد و معلم رسمی هم زیاد داشته است.» یکی از استادهایش میرسید شریف جرجانی معروف است می گوید: هرگاه در مجلس درس سیدشریف علامهٔ گرگانی شعر خوانده می شد، می گفت به عوض این ترهات به فلسفه و حکمت بپردازید اما چون شمس الدین محمد می‌رسید، علامه گرگانی می پرسید بر شما چه الهام شده است؟ غزل خود را بخوانید. شاگردان علامه به وی اعتراض می کردند که این چه رازی است که ما را از سرودن شعر منع می کنی ولی به شنیدن شعر حافظ رغبت نشان می‌دهی. استاد در پاسخ می گفت: شعر حافظ همه الهامات و حدیث قدسی و لطائف حکمی ونکات قرآنی است. معلوم می شود که حتی در زمانی که حافظ هنوز جوان و شاگرد میرسید شریف بوده است افرادی نظیر میرسید شریف تلقی شان از حافظ چنین چیزی بوده است یعنی حافظ در این حد بوده است و لقب لسان‌الغیب، از عصرهای متأخر نیست بلکه از همان زمانهای قدیم به او «لسان الغیب» می گفته‌اند و این باز شاهد دیگری است که این مرد از همان زمان خودش، بعنوان یك مرد عارف اهل معنی شناخته می شده به طوری که اساساً شعر او را زبان غیب می‌دانسته‌اند یعنی اینجور فکر می کردند که این شعرها را که او سروده است او نبوده است که به عنوان یك بشر بسراید بلکه به زبان او از غیب جاری می شده است آری دربارهٔ حافظ از قدیم چنین اعتقادی داشته‌اند.

چنانچه گفتم هرچه در تاریخ زمان حافظ مطالعه می کنیم این مطلب روشن تر می شود که حافظ مردی بوده است در زی علما با روح عرفا نه به صورت یك درویش و صوفی حرفه‌ای و بیشتر هم به عنوان یك عالم معروف بوده است. «محمد گلندام» هم وقتی می‌خواهد عذر بیاورد برای این که حافظ فرصت جمع‌آوری اشعارش را نمی‌کرد می گوید: اینقدر مشغول مطالعهٔ کتب دواوین عرب و کشاف و مفتاح و مصباح و.... بود که فرصت نداشت.

درست گویی عالمی مانند مرحوم آقامیرزا محمدتقی شیرازی را دارد وصف می کند. مرحوم آقامیرزا محمدتقی شیرازی اعلی الله مقامه از شعرای بسیار بسیار زبردست است خواهرزادهٔ قاآنی است خیلی هم شعر خوب می گفته است و مجتهد و مرجع تقلید بوده است.

حالا اگر کسی بگوید: آقای میرزا محمدتقی دیوانشان را جمع کرده‌اند یا نه؟ می گوئیم ایشان آنقدر مشغلهٔ علمی داشته است که نمی توانسته دیوانش را جمع کند. دربارهٔ حافظ نیز یك چنین استنباطی است که او آنقدر مشغلهٔ علمی داشته، که شخصاً وقتش را نداشته که شعرهایش را جمع کند. انعکاس چهرهٔ حافظ در تاریخ چنین شکلی دارد.

حالا بعد از این توضیحات تاریخی بسراغ منبع دوم شناخت حافظ یعنی «دیوان حافظ» می‌رویم.

۲

منبع دوم برای شناخت حافظ «دیوان حافظ» است.

اگر ما بخواهیم حافظ را از منبع دوم یعنی دیوانش بشناسیم اینجاست که ابهاماتی ولو در ابتدا برای ما پیش می‌آید، و همهٔ توهّمات هم از خود دیوان سرچشمه می گیرد، در حقیقت این شعر مولوی دربارهٔ حافظ بیش از خود مولوی صادق است.

هرکسی از ظن خود شد یار من
از درون من نجست اسرار من

آیا روی اصول علمی می توانیم حافظ را از دیوانش بشناسیم و آیا اساساً خود دیوان را می توانیم بشناسیم یا خیر؟

طبق اصول علمی اولاً فرضیه‌هائی را که دربارهٔ حافظ ابراز شده یا ممکن است بشود ذکر می کنیم و بعد این فرضیه‌ها را با قرائن موجود تطبیق می کنیم تا ببینیم کدامیك از محك سالم بیرون می آید.

در زمان ما بیشتر حافظ را می خواهند از روی دیوانش و اشعارش و گفته‌هایش بشناسند. البته این راه درستی است، لیکن [فقط] یك راه شناسائی است و کافی و رسا نیست زیرا در میان همهٔ شعرا اعم از فارسی یا عربی زبان شاید کسی مثل حافظ نیست که در شعرش این طور دوگانگی ظاهری آشکار باشد. گاهی یك حالت لاابالی گری و فسق و فجور و پشت پا زدن به همهٔ سنن، به همهٔ مقدسات و دم غنیمت شمردن و بی اعتنا به همه چیز بودن در اشعارش منعکس است و از طرف دیگر اشعاری هم دارد که بدون هیچ گونه توجیه و تأویلی، مخ عرفان و مخ اخلاق است یعنی درست مغایر آن دستهٔ اشعار دیگر.

یك چنین دوگانگی در اشعار حافظ ثبت شده است که حافظ در آینه اندیشه، از یك لذت پرست دم غنیمت شمار اپیکوری تا یك سالك عارف کامل در نوسان است. حافظ در این جهت نظیر ندارد. از شخص لاابالی شرابخوار دم از حافظ میزند تا یك عابد عارف شب زنده‌دار مجاهد.

در بسیاری از مجالس و بزمها دیوان حافظ، بعد از شراب و رباب سومین چیز لازم است و ازطرف دیگر همین دیوان در محافل دیگری همیشه بوده و هنوز هم هست که با خواندنش حالت تجرد می گیرند، گناهان خودشان را یاد می‌کنند، عبادت می کنند و در همان حال با شعرهای حافظ به ذکر می‌پردازند، اشك می‌ریزند، می گریند و پاك می شوند و در چنین حالی با شعرهای حافظ به علو و تعالی روحی می‌رسند و سیر آفاق و انفس می کنند.

افراد بسیار بزرگی هستند که حافظ از سجاده شان جدا نمی شود. یعنی اگر در بزم آن دسته، دیوان حافظ سوم شراب و رباب است در محفل روحانی اینها دیوان حافظ سوم قرآن و صحیفه است و درحال حاضر من چنین اشخاصی را سراغ دارم و در گذشته بزرگانی نظیر مرحوم فیض به حافظ به این چشم و به این دید نگاه می‌کردند. حالا این چطور است؟

واقعاً هم اگر ما به اشعار حافظ نگاه کنیم لااقل در نظر ابتدایی این دوگانگی و دو گونگی را به خوبی ملاحظه می کنیم پس حافظ کیست؟

حالا حافظ را می‌خواهیم از همین شعرهایش بشناسیم و به تاریخ او هم کاری نداریم.

ببینید! شناختن یك نفر از روی اثرش، دیوانش، کاریست منطقی یعنی برای شناخت صاحب اثر، اثرش را باید تحلیل کرد. در مورد حافظ فرضیه‌های زیادی هست ما این فرضیه‌ها را یك یك باید بیان کنیم بعد هریك از این فرضیه‌هارا با قرائن موجود تطبیق دهیم ببینیم قرائن با دیوان حافظ تطبیق می کند یا تطبیق نمی‌کند و احیاناً قرائن تاریخی هم ممکن است

بقیه در صفحه ۱۰

نگاهی به کتاب «نیلوفر خاموش» نوشتهٔ دکتر صالح حسینی

ای بهشت پریشانیِ پاکِ پیش از تناسب!

■ کامیار عابدی ـ خورموج (بوشهر)



«... بعد نشستیم حرف زدیم از دقیقه‌های مشجّر از کلماتی که زندگانی‌شان در وسط آب می‌گذشت»

الف ـ پیش سخن

در بیست ـ سی سال گذشته، به ویژه در دههٔ اخیر مقالات، کتابها، یادبودها و نوشته‌های بسیاری پیرامون شعر زنده یاد سهراب سپهری نوشته شده است. در این مقالِ مختصر، ابتدا دو کتاب از آثاری را که دربارهٔ او نوشته شده معرّفی خواهیم کرد و سپس به نقد و بررسی یك اثر دیگر که اخیراً به طبع رسیده خواهیم پرداخت.[۱]

نخستین کتابِ مهمّی که دربارهٔ شعر سپهری نوشته شد به قلمِ سه تن از صاحب‌نظران و قلمزنانِ معاصر بود: «داریوش آشوری»، «کریم امامی» و «حسین معصومیِ همدانی». جای جای نوشته‌های این سه نفر حاوی نکاتِ ظریف و اندیشه‌های جالب توجّهی در بارهٔ شعر سپهری است. مفصّل‌ترین مقالهٔ کتاب از آنِ آقای «معصومی همدانی» است که هر چند نمی‌توان با همهٔ دریافتها و آرای او موافق بود (خصوصاً جاییِ که شعر سپهری را در جَرَیان شعر معاصر مورد توجّه قرار می‌دهد، همچنین جایی که شعرِ نورا درمقامِ آغازِورود تفکّر جدید در ادبیّات، فرهنگ و زندگی ما ایرانیان به ما می‌شناساند)، با این حال می‌توان نوشتهٔ او را به عنوان یکی از مقالات برجسته‌ای که رگه‌های اصیل و اصلیِ شعر و اندیشهٔ سپهری را به ما معرّفی می‌کند، پذیرفت.

رسالهٔ مفصّل و مستوفایِ آقای «سیروس شمیسا» که در سال گذشته انتشار یافت، از جمله آثار مهمّی است که دربارهٔ شعر سپهری نگارش یافته است.[۲] اعتراف می‌کنم که هنوز این کتاب را به تمامی نخوانده‌ام، امّا از آن بخش‌ها و قسمت‌هایی که از نظر گذرانیده‌ام چنین استنباط کرده‌ام که از نوشته‌های ایشان راجع به سپهری می‌توان معلوماتِ زیادی کسب کرد؛ هرچند، گاه باید تنها در حدِّ شناساییِ اسطوره‌های عرفانی و باستانیی که سپهری از آن‌ها سودجسته متوقّف شد. تشریحِ جزئیّات و تحلیل برخی اشعار سپهری و مقایسهٔ آن‌ها با آثار شاعران عارف یا عارف مسلك، از دیگر ویژگیهای ممتاز و مفید کتابِ آقای شمیسا است.

امّا اثر دیگری که اخیراً انتشار یافته رسالهٔ کوچکی است از آقایِ «صالح حسینی» به نام «نیلوفر خاموش» اگرچه در مقدّمهٔ کتاب اشاره نشده امّا پس از مطالعهٔ بخش‌های مختلف کتاب می‌توان دریافت که نوشته‌ها و مقالات کتاب درفواصلِ گوناگون و به تفاریق نوشته شده‌اند. این اثر را در بخشهای بعدیِ این مقاله مورد معرّفی و بررسی قرار خواهیم داد و دربارهٔ برخی مقالات و بعضی نظریّاتِ ابراز شده در آن نکاتی را خواهیم نگاشت. پیشاپیش از نقصِ کارِ خود و بضاعت علمی بسیار ناچیزِ خویش پوزش می‌طلبیم، امّا چشم‌پوشی از سهوها و نادرستی‌های این نوشتار را از آگاهانِ صاحب نظر و اندیشه‌ورانِ اهلِ ادب انتظار نداریم.

ب ـ معرّفی کتاب

در پایان مقدّمهٔ کوتاه کتاب چنین آمده است:

«فاش می‌گویم و از گفتهٔ خود دلشادم که سال‌هاست شعر سهراب انیس و مونس من است. اکثر شعرهای او در حافظه‌ام نقش بسته است و با زمزمهٔ آن‌ها غبار عادت را از چشم و زنگار را از جان و دل شسته‌ام. و حال که در مقام بررسی شعراویم، شاید چنین گمان رود که شیفتگی من نسبت به او همچون حجابی در برابر قضاوت بی‌طرفانه قرار گیرد. پس بهتر است از همین آغاز مشخّص کنم که در این نوشته نه برآنم که در زمرهٔ ستایشگران چشم و گوش بستهٔ او قرار گیرم و نه می‌خواهم شعرش را از مقولهٔ «سانتی مانتالیسم غیررئالیستی» قلمداد کنم. کارِ من این است که با تکیه به موازینِ علمیِ نقد، بی‌آنکه

ادّعای شناختِ کامل و همه جانبهٔ شعر او را داشته باشم و درصدد پاسخگویی به تمام ایرادها برآمده باشم، نظری به شعر او بیندازم. در این رهگذر سعی کرده‌ام اظهارنظر و برداشتم مبتنی بربافت و ساختِ شعر او باشد. اگر هم مطلبی خارج از ساخت و بافتِ شعرِ او در نوشته‌ام راه یافته است، به تناسبِ آن با بحثِ مورد نظر چشم داشته‌ام.» (ص ۸-۹)

پس از مقدّمه، مقالهٔ «سهراب سپهری: شاعر رمانتی‌سیست» آمده است. در این مقاله، نویسنده با توجّه به تعریف‌هایی که از مکتب ادبی رمانتی‌سیسم (=رمانتیسم)[۳] ارائه داده‌اند، سپهری را یك شاعرِ رمانتی‌سیست معرّفی کرده‌اند. ایشان طبیعت گرایی سپهری را مهمّ‌ترین دلیل برای این موضوع آورده‌اند و در همین مکتب نیز محملی برای عرفان و بینش عرفان گرایانهٔ او پیدا نموده‌اند. در این مقاله که نسبت به مقالات دیگر کتاب نسبتاً کوتاه‌تر است، این دیدگاه بیشتر مورد تأکید و تکیه قرار گرفته که سپهری یك «شاعر» است؛ شاعری که روی آوردن به عرفان یکی از خصایص او و شعر اوست. کمی بعد افزوده‌اند که:

«طبیعت در آثار رمانتی سیستها به صورت معبد تصویر می‌شود و پیاله‌ای می‌شود برای دیدن عکس رخِ یار-یعنی تجلّی ذات خداوندی در ذرّه ذرّهٔ جان جهان.» (ص ۱۱)

با این تعریف و توجیه، گمان می‌رود که آقای «صالح حسینی» به عرفانِ سپهری نقشی حاشیه‌ای‌تر داده‌اند و در نتیجه چهرهٔ سپهریِ عارف مسلك زیر سایهٔ عنوان شاعری رمانتی سیست - هرچند با تعریف و تمجید ایشان از این مکتب همراه باشد - پوشانیده شده است.

«مضامین مشترك شعر سپهری» عنوان مقالهٔ بعدی این کتاب است. نویسنده با توجّه به سه مضمونِ «گل، آب وروشنی» که در شعر سپهری بسیار به کار رفته‌اند، و همچنین با توجّه به برخی نمادهای موجود درشعرِ او این اعتقاد را پیدا می‌کنند که سپهری:

«می‌خواهد با نفی عادت‌ها و تازه کردن نگاه، تعینات را از میان بردارد. چه، وقتی تعیّنات از میان برداشته شود همه چیز در هم گره می‌خورد و یگانه می‌شود. همه چیز آیات خدا می‌شود. آفریده‌های خدا از تبعیض و تمایُزرها می‌شوند» (ص ۳۱)

ایشان سرانجام به طرح و اثباتِ وجود اندیشهٔ **«نیلوفر اسطوره‌ای جهان بنیاد»** درشعر شاعرِ «هشت کتاب» می‌پردازند: **«نهایت این که نیلوفر جلوه‌های گوناگون می‌یابد. گاهی به صورت گیاه در می‌آید، گاهی در صورت درخت و گل سرخ و شقایق تجلّی می‌کند....»** (ص ۳۹) این مقاله از نوشته‌های برجسته و مهمّ کتاب محسوب است. مقالهٔ کوتاه **«پاکی خوشهٔ زیست»** را که در صفحات بعد آمده، در واقع می‌توان تکمله‌ای بر این بحث و نظریّه و مقاله خواند.

در مقالهٔ **«نقش تلمیح در شعر سهراب سپهری»** چنان که از عنوانِ آن پیداست به اشاراتِ باستانی، اساطیری، مذهبی و ادبی درشعر سپهری پرداخته

□مکاتب ادبی اروپایی به هیچ روی قابل انطباق باِ شعر و شاعران ایرانی - و اصولاً شرقی - نیستند

□سپهری در آرزوی دنیایی مینویی است، دنیایی که از یك سو همه چیز در آن پاك و درست و نیك است و از سوی دیگر آکنده از رمز و رازهاست. از این رو است که هر لمحه و جلوهٔ - ولو ناچیز - حیات برای او نشانه‌ای از ابدیّت سرمدیِ مطلق محسوب می‌شود

می‌شود. تعریف ایشان از تلمیح بیشتر مبتنی است بر کتاب معروف فرهنگ یا واژه‌نامهٔ اصطلاحاتِ ادبی (A Glossory of Literary Terms) اثر ام. اچ. آبرامز (M.H.Abrams) ایشان در تکمیلِ تعریفِ کتاب فوق افزوده‌اند که:

«آنچه تلمیح را از دیگر انواع استعاره یا قیاس (Analogy) متمایز می‌سازد این است که بافت آن پیچیدگی و توان بالقوّه بیشتری به همراه دارد. تلمیح استعاره‌ای است با وجه شبه‌های تقریباً بی‌شمار» (ص ۶۲)

پس از ذکرِ این توضیحات، برخی تلمیحاتِ موجود در شعر سپهری را که خود یافته‌اند یا در جست و جوهای منتقدان و محققّان دیگر به دست آمده، آورده شده است.

«نگاهی به ما هیچ مانگاه» عنوان مقالهٔ بعدی است. در ابتدا نظریّات چند منتقد راجع به **«ما هیچ مانگاه»** آورده شده و سپس به تحلیل آن پرداخته شده است. آقای صالح حسینی عقیده دارند که با توجّه به گفتهٔ «امرسون» (R. W. Emerson) [من مردمكِ چشمِ شفافی می شوم] **در می‌یابیم که منِ نگاه شده، تصویر همه‌چیز را در وجود خود دارد. پس می‌توانیم بگوییم که تمام چیزهایی که به نظرِ ما انتزاعی و غیر ملموس می‌آید در آینهٔ وجودِ منِ شعری انعکاس یافته است.»** (ص ۸۱) پس از این نتیجه گرفته‌اند که «"ما هیچ مانگاه" دنباله و صورتِ متکاملِ بینش شعرهای پیشین» است. (ص ۸۳). پس از آن آقای «حسینی» به انتقاد از نظر آقای «محمّد مختاری» در این باره پرداخته‌اند.

در پیوست‌هایِ آخرِ کتاب مطالبِ زیر وجود دارد:

۱- نوشته‌ای در معرّفی «اتاق آبی» [مجموعه‌ای از یادداشتهای پراکندهٔ سپهری] که متضمّن انتقاد از چگونگی چاپ و ویرایش آن است.

۲- ترجمهٔ اشعار ژاپنی، چینی و دو شعر از شاعرانِ غربی («ریشاردبیلینگر» و «ویلیام کارولزویلیامز») به قلم سپهری که نخستین بار در مجلات «سخن» و «دفترهای روزن» منتشر شده‌اند.

در پایانِ کتاب، کتابشناسی سپهری و فهرست منابع و مآخذ مورد استفاده مؤلّف قرار دارد.

ج - بررسی کتاب

در ذیلِ عنوانِ فوق برخی نکاتی که هنگامِ مطالعهٔ کتاب «نیلوفرخاموش» یادداشت شده و سپس گسترش یافته‌اند، آورده می‌شود.

۱- آقای «صالح حسینی» اعتقاد دارند که رمانتی‌سیسم «واژه‌ای پویا و رویان است که در آن جنبه‌های عرفانی و طبیعت ستایی و بدوی گرایی نمود می‌یابد، و در آن هنر به صورت دریافت‌های اشراقی و تخیّلی دیده می‌شود و حقیقتی برتر از واقعیّت و منطق و اینجا و اکنون را بیان می‌کند.» (ص ۱۰) از این رو همچنان که کمی بیش‌تر ذکر شد، سپهری را شاعری رمانتی‌سیست معرّفی می‌نمایند. در حالی که رمانتی‌سیسم تنها یك مکتب و دبستان ادبی است و این ظلم است که سپهری را تنها یك «شاعر» معرّفی نمایم، گذشته از این که مکاتبِ ادبیِ اروپایی، به هیچ روی قابل انطباق با شعر و شاعران ایرانی - و اصولاً شرقی - نیستند. سپهری بیش و پیش از آن که یك شاعر باشد، عارف و یا عارف مسلکی است که به طبیعت پناه می‌برد و بهره گیری از عناصر و جلوه‌های آن را سرلوحهٔ شعر و نقّاشیِ خویش قرار می‌دهد. **«طبیعت‌ستایی سپهری به ظاهر چیزی از طبیعت‌ستایی رمانتیسم اروپایی (مثلاً از روسو تا آندره‌ژید) در خود دارد امّا ریشه‌هایش از درونمایه‌ای عمیق‌تر آب می‌خورد و آن عرفانِ شرقی است.[۴]».**

سپهری در آرزوی دنیایی مینویی است؛ دنیایی که از یك سو همه چیز در آن پاك و درست و نیك است و از سوی دیگر آکنده از رمز و رازهاست. از این رو است که هر لمحه و جلوهٔ - ولو ناچیز - حیات برای او نشانه‌ای از ابدیّتِ سرمدیِ مطلق محسوب می‌شود. در دنیایی این چنین زیبا و پرشکوه سپهری در مقام یك عارفِ دوران جدید در ذهن ما جلوه می‌کند. او به طبیعت پناه می‌برد. چشمها را پیش‌تر شسته است، پس می‌تواند جوردیگری ببیند. او اکنون می‌تواند بهشتِ پررنگ و زیبایی را که تنها از دریچهٔ چشم او می‌شود بدان نگریست، به تصویر درآورد: کلمات به کمك او می‌آیند (شاید او از کلمات کمك می‌گیرد). پیش از آن نقّاشی نیز او را یافته است (شاید او نقّاشی را یافته باشد)؛ کسی چه می‌داند! امّا آیا می‌توان تردید کرد که: شاعری «حرفه»‌ی او نبوده، هم‌چنانکه نقّاشی نیز؟ آری سهرابِ سپهری عارف‌مسلکی است شاعر (و هم‌چنین نقّاش) که در خلوتِ ابعادِ فکریِ گسترش‌پذیرِ خود و برای بیان مافی‌الضمیرِ خویش از طبیعت وام می‌گیرد؛ گنجینه‌ای که می‌تواند با آن به ابتدای جهان سفر کند. به بیانِ دیگر سپهری از ابتدایِ خلقت سخن می‌گوید و از انسانی که تنهاست و جزئی از آفرینش الهی. در این حالت الفاظ و واژگانِ فکر و اندیشه او به صورت شعر از یك طرف و از طرفِ دیگر مضامین تابلوهای نقّاشی او، تصاویری غریب امّا بدیع از طبیعت عرضه می‌کنند. درواقع طبیعت برای او التزامی می‌شود تا به فرادهش‌های فکری دست پیدا کند. در این وجه جلوه‌هایِ لاهوتیِ افکارِ او و کشف و شهود عارفانه‌اش با جلوه‌های طبیعی پیوند می‌خورد: اشراقی که طبیعت در آن به عنوانِ یك خاستگاه مطرح می‌شود!

بنابراین، به نظر می‌رسد به جایِ آن که نیازی باشد تا شعرِ سپهری را با شعر شاعران رمانتی‌سیست

بسنجیم و با دیدِ این شاعران به شعرِ او بنگریم، بهتر است تا شعر شاعرانِ عارف یا عارفانِ شاعر را مدّنظر داشته باشیم و از آثار و اشعار این گونه شاعران در شناختِ بیشتر شعر او بهره برگیریم. در اینجا به عنوان نمونه از شعر «فرانسیس جوزف تامپسون» (Francis Goseph Thompsun) [متولّد ۱۸۵۹ ـ متوفّای ۱۹۰۷ م.] شاعرِ عارف مسلك انگلیسی با عنوانِ «یوزخدا» نام می‌بریم. خوشبختانه این شعر بلند به خامهٔ توانای استادِ زنده یاد مجتبی مینوی با شیوایی به فارسی برگردانیده شده است. بخشی از این شعر را که شباهت شگفت‌انگیزی به افکار و مضامین سپهری و اشعارش دارد، نقل می‌نماییم:

«ای زادگان طبیعت، مرا در انجمنِ صفای خود بپذیرید
بهلید تا شما را دهان به دهان درود گویم،
بیایید تا نوازش و مهربانی خویش را در هم‌آمیزیم،
بر گیسوانِ آشفتهٔ بانو مادرِ خویش
دست بیازیم
با وی در سرای محصورِ از ریاح وی
در زیر شاذُ روان لاجوردین وی
بساطِ بزمی بگستریم،
و به آیین بی‌غلّ و غش شما می بنوشیم:
از آن ساغر
که لبالب از چشمهٔ روز است و لبریز از قطرات نور[۵]
چنین کردیم:
اندر آن حلقهٔ اخوان صفا درآمدم
بندِ طلسمِ اسرارِ طبیعت را گشودم
آن نشانْ‌های اندیشه‌های زودگذر را
بر چهرهٔ پرمعنی آسمان شناختم؛
بدانستم که ابر چگونه برخیزد،
کف‌هایی جهنده از حلقومِ غرّنده دریایِ درّنده
با هرچه بزاید و بمیرد
برخاستم و افول کردم.»[۶]

۲ـ در بیشتر مواقع نویسنده می کوشد تا الفاظ و تعابیر خاصّ سپهری را شناسایی نماید و خاستگاهِ آن واژه‌ها را مورد بررسی قرار دهد. این نوع از تحلیل ادبی اگر از این جهت مهمّ و پر اعتبار باشد که آگاهی‌های صوریِ ما را در بارهٔ شعر و شاعر افزایش می‌دهد، چنانچه نتواند به نشان دادن جهان‌نگری شاعر و مجموعه و منظومهٔ فکری و قلمروِ بینش شاعری ـ که در درجهٔ اوّل یك عارف است ـ منجر شود، ناقص خواهد ماند. مباحث موجود در کتاب باید با نشان دادن زوایای اصلی و مبانی مهمّ تفکّر و دیدگاه شاعرِ اندیشه‌وری چون سپهری تکمیل گردد. این انتقاد بر بخشهای «مضامین مشترك شعر سپهری» و «پاکی خوشهٔ زیست» کمتر وارد است و بر بخشهای دیگر به ویژه «نقش تلمیح در شعر سپهری» بیشتر. دو بخش پیشین به لحاظ انسجام مطالب و ارائهٔ کلّیاتی گاه دقیق در باره سپهری حائز اهمیّت‌اند.

۳ـ یکی از موضوعاتی که آقای «حسینی» بدان عنایت نفرموده و در نقد و تحقیق خویش از آن سخن نگفته‌اند، سنجش شعر سپهری است با شاعرانِ معاصرِ او و در مقایسه با اشعارِ نو و جدیدی که در پنجاه ـ شصت سال اخیر سروده شده‌اند: شعرِ عرفانیِ سپهری و اندیشه‌هایِ لاهوتیِ او همچون ستارهٔ کوچك امّا تابناکی در میان انبوهِ ادبیّات دنیوی (Secular Literature) نیم قرن اخیر ایران می‌درخشد. چنین

□ سهراب سپهری عارف مسلکی است شاعر که در خلوت ابعاد فکری گسترش‌پذیر خود و برای بیان مافی الضمیر خویش از طبیعت وام می گیرد...

□ سپهری اشعارش را در دورانی سرود که حیات فرهنگی و ادبی ما زیر نفوذ اندیشه‌های سطحی غرب‌گرایانه قرار گرفته بود

مطالعه و بررسی از این لحاظ جالب توجّه و در خور ارزش است که ما را قادر می سازد تا حدّ و مرز شعر سپهری را بیشتر، دقیق‌تر و بهتر بشناسیم و به مقام او و جایگاه شعرش در شعر جدید ایران پی ببریم. در آن صورت، به عنوان مثال تفاوتِ شعرِ سپهری با یك شاعر رمانتی‌سیست «فارسی» مانند «نادرنادرپور» که مایه‌های تغزلی و تصویر پردازانهٔ شعرش بسیار زیاد است، بیشتر آشکار می شود. همچنین از این نظر مهم است که سپهری اشعارش را در دورانی سروده که حیات فرهنگی و ادبیِ ما زیر نفوذ اندیشه‌های سطحی غرب‌گرایانه قرار گرفته بود. در این هنگام او از روحانیت شرقی و دنیای معنوی آن دم می‌زد و سخن می گفت: روحانیت و معنویتی که گسترهٔ آن از فلسطین تا شرق دور است. علاوه بر همهٔ اینها ای کاش بحثی پیرامون مبحث «هنر برای هنر»[۷] (Art For Art's Sake) و رابطهٔ آن با شعر شاعر «هشت کتاب» مطرح می شد؛ نظریه‌ای که سپهری گاه متهم به ترویج آن شده است.

۴ـ در «نیلوفر خاموش» دربارهٔ مرگ و مرگ‌اندیشی و تأثیر آن در شعر سپهری نیز سخنی به اختصار گفته شده است. این بحث آقای حسینی اگرچه کاملاً بجا و مفید است اما چون اندك است حق مطلب را به طور کامل ادا نمی کند. سپهری اصولاً با مرگ به صورتی بسیار ممتاز ـ آن گونه که از عارفی بایسته است ـ برخورد می‌کند؛ برخوردی که از احساس آرامش طلب و به آرامش رسیدهٔ او حکایت دارد. ایشان نوشته‌اند:

«من هرگاه وصفِ مرگ را از زبان سهراب می‌شنوم و به «صورت طلایی» آن می اندیشم، هم وصفِ مرگ از زبانِ سن‌فرانسیس در یادم زنده می‌شود و هم وصفِ مرگ از زبان پابلونرودا سن‌فرانسیس در «سرود خورشید» (Conticle of The Sun) مرگ را خواهر می‌نامد و خدا را به خاطر ارزانی داشتن چنین خواهری به آدمیان سپاس می گوید.»[۸] (ص۳۵)

آن‌چه علاوه بر این اشاره و یکی ـ دو اشارهٔ دیگر می توانست مطمح نظر منتقد گرامی قرار گیرد، پیوندی است که بین عشق معنوی سپهری به آثار و جلوه‌های طبیعت و تصوّر صمیمانهٔ او از مرگ و سلوك صمیمانه‌اش با آن برقرار است. به گفتهٔ «میگل د اونامونو» (Miguel de Unamuno) [۱۸۶۴_۱۹۳۶م.] فیلسوفِ عارف مسلك اسپانیایی:

«غمناك‌ترین چیز در جهان و در زندگی، خوانندگان و برادرانِ من، عشق است. عشق زاییدهٔ مستی است و زایندهٔ هشیاری، عشق تسلّای تنهایی انسان است، عشق پادزهر مرگ است، زیرا خواهر مرگ است، به گفتهٔ لئوپاردی:

برادران، سرنوشت در یك شکم‌زاد
عشق و مرگ را»[۹]

حال از زبان سپهری بشنویم که می گوید:

«غبار عادت پیوسته در مسیر تماشاست
همیشه با نفسِ تازه راه باید رفت
و فوت باید کرد
که پاك پاك شود صورت طلایی مرگ.»

برخوردی این‌چنین پاك و آرام با مرگ، البته برازندهٔ سپهری است که در میان دیوانگی‌های «این کژآیین قرن دیوانه» بوداوار با تیغ بی‌نیازی خویش به بام ملکوت عروج می کند. نتیجه چیست؟ آن را از زبان «ویلیام بارت» (W.Barret) بشنویم، در تفسیری که بر کتاب «سرشت سوگناك زندگی» (Tragic Sence of Life) نوشته است:

«اروس (Eros = عشق = خدای عشق) که ما را با نزدیك‌ترین پیوند به یکدیگر دلبسته می کند، در طی مراحل زندگی با مرگ همداستان می‌شود که بین ما جدایی می‌افکند. ولی این دو ضد آیا به کلی از یکدیگر جدا هستند؟ آیا در زندگی بشر در هم تنیده نیستند؟ آیا مرگ آگاهی پیوند انسان‌ها را با عشق محکم‌تر نمی گرداند؟ حال که در مرگ برابر و برادریم چرا به یکدیگر مهر نورزیم؟»[۱۰]

گویی «بارت» این سخنان را در مقام تحلیل و تفسیر شعرهای سپهری نوشته است!

۵ ـ آبشخور اصلی و اساسی سپهری در شعر، افکار عرفانی و عارفانهٔ شرق دور است. این یك موضوع بدیهی در شناختِ شعر او می‌باشد. بدین جهت برای شناختِ راستین شعر او حتماً باید با فرهنگ، اندیشه و ادیان هند و خاوردور آشنایی و اُنسِ کامل داشت. همچنین باید مایه‌هایی از شناختِ عرفان اسلامی در منتقد و تحلیل گر اشعار وی موجود باشد، چون سپهری یك ایرانی فرهیخته است و بی‌تردید به عرفان اسلامی و فرهنگ ملی خویش عشق می‌ورزیده است؛ گذشته از این که بسیاری از مفاهیم و مضامین عرفانی در فرهنگها و ملتهای مختلف یکسان می‌باشند. چنین مباحث و پیش‌نیازهایی در کتاب آقای «سیروس شمیسا» بیشتر مورد توجه بوده و در رسالهٔ آقای «حسینی» کمتر مطمع نظر قرار گرفته‌اند.

۶ـ خوانندهٔ بی‌غرض در مجموع می‌تواند یك انتقاد اساسی را بر کتاب «نیلوفر خاموش» وارد بداند و آن این است که این کتاب با پیش‌درآمدِ شیفتگی و ستایش نسبت به سپهری نوشته شده است. این موضوع را در صفحه به صفحه و سطر به سطر آن می‌توان مشاهده کرد. به نظر می‌رسد که «نیلوفر خاموش» پیش از آن که یك نقدِ علمی براساس «موازین علمی نقد» باشد ـ یعنی آن‌گونه که خود در مقدمهٔ کتاب بیان داشته‌اند ـ یك «تحلیل ادبی خوب» است: در چند بخش کتاب تحلیل و تفسیرهای جالب و

زیبایی از چند شعر عرضه شده است. به عنوان نمونه:

«جهانی که در این شعر [شعر «تا انتها حضور»] متمثل می‌شود جهانی است برتر از واقعیت و عالم عین. اما درعین حال نظم و توالی و روابط علّی عناصر شعر منطبق با امور عالم واقع است. وقتی که در باز می‌شود، باد می‌آید. وزش باد سیب را از شاخه می‌اندازد. سیب غلت می‌خورد و به سمت وطن غایب شب می‌رود و از سقف خانه پایین می‌افتد والخ. دیگر اینکه محور همه چیز کلام است و هرچیزی خود یك کلمه است. شاعر اشیاء را دوباره می‌نامد. کلمه را درختی می‌سازد، ریشهٔ آن را «زهد زمان» می‌نامد و ساقهٔ آن را «معنی». کلمهٔ «دوست» را به این ساقه می‌وزاند تا براثر این وزش بهت پربر شود. همچنین کلمه‌ای کلمهٔ دیگر را سوراخ می‌کند و از بطن آن کلمهٔ دیگری طلوع می‌کند. پس کلمه هم بالنده است و هم زایا و زاینده. دیدن چنین قدرتی در کلام تنها در عالم خواب میسر است. چه در رؤیاست که تمامی وجود آدم چشم می‌شود. و از همین‌جا اهمیت عنوان آخرین دفتر [ما هیچ ما نگاه] روشن می‌گردد.» (ص ۸۰)

۷ـ در صفحات ۱۱ و ۱۲ نوشته‌اند که طبیعت در شعر سپهری ـ مانند شعر رمانتی سیست‌ها ـ به صورت معبد تصویر می‌شود؛ نوشته‌اند که در شعر او «طبیعت معبد است. در این معبد یا مسجد قبله، گل سرخ است و جانماز چشمه و مهر نور و دشت سجاده و...». این تعبیر و تفسیر پیش از ایشان به وسیلهٔ آقای رضا براهنی ـ درضمن نوشته‌شان راجع به شعر «نشانی» چنین بیان شده:

«این کوچه باغ اساطیری که با تمثیل سنگفرش گردیده تا سوار به حضور دوست دست یابد، مهم است، نه خود دوست که پشتِ پرده نشسته حضور خود را با علائمی دعوت کننده اعلام کرده است. از این نظر «نشانی» بی‌شباهت به قطعه «ارتباطات» بودلر نیست، شعری که در آن طبیعت به معبدی تشبیه شده است که از ستون‌های آن همیشه صداهایی به گوش می‌رسد و جهان بَدَل به جهانی از علامت‌ها می‌شود.»[11]

۸ ـ آن‌چه به عنوان نمونه‌های تلمیح در مبحث «نقش تلمیح در شعر سپهری» آمده، نمی‌تواند همگی «تلمیح» (Allusion) نامیده شود و برخی از آنها به ویژه «اشارات ادبی» صفحات ۷۱ـ۷۴ یکسره تنها اشتراك یا اقتباس مضامین است نه تلمیح و اشارت ادبی!

دربارهٔ بخش مزبور نکات زیر نیز قابل ذکر است:

ـ در صفحه ۶۷ فرموده‌اند که «آسمان در اساطیر مظهر نرینگی است». معلوم نشده که در اساطیر کدام ملت و فرهنگ؛ ای کاش مأخذی برای این موضوع عنوان می‌ فرمودند.

ـ آیهٔ «اِقتَرَبَتِ السّاعَة وَانشَقَّ القَمَر» (سوره قمر / آیهٔ اوّل) به صورتِ نادرستِ «النشقّ القمر» آمده است. ضمناً بهتر بود که آیات قرآن کریم مورد استناد اوّلاً، اعراب گذاری می‌شد. ثانیاً، شمارهٔ آیه و نام سورهٔ آن یادآوری می‌شد. ثالثاً، برگردانِ آیه به فارسی از یك ترجمهٔ زیبا و شیوای قرآن نقل می‌شد.

ـ در صفحهٔ ۷۳ در ذیل

«زیر بیدی بودیم
برگی از شاخهٔ بالای سرم چیدم، گفتم
چشم را باز کنید، آیتی بهتر از این می‌خواهید»

آورده‌اند که مقایسه شود با بیت زیر از سعدی:

«برگ درختان سبز در نظرِ هوشیار
هرورقش دفتری است معرفتِ کردگار»

این نکته قبلا در مقالهٔ آقای داریوش آشوری با عنوان «صیّاد لحظه‌ها» مورد توجه قرار گرفته است.[12]

۹ـ در چند جا از جمله صفحات ۷۳ـ ۷۴ و ۸۰ تأکید شده که عنوان «ماهیچ مانگاه» مأخوذ است از کلام «امرسون»: «من مردمك چشم شفافی می‌شوم، من هیچم، من همه چیز را می‌بینم»[13]

سئوال می‌شود: آیا می‌توان تأکید ورزید که سپهری این تعبیر و عنوان را از «امرسون» اقتباس نموده و آیا می‌توان اطمینان داشت که سپهری حتماً با کلام او آشنایی داشته تا عنوان آخرین دفتر اشعار خویش را از آن اخذ کرده باشد؟

۱۰ـ برخی سهوالقلم‌ها و اشکالات چاپی را در این شماره می‌آورم:

ـ صفحه ۸/ سطر ۱۶ نادرست = ازعروج و هبوط، درست = از معراج و هبوط

ـ صفحه ۲۰/ یادداشت شمارهٔ ۸، نادرست =Naturc، درست = Nature

ـ صفحهٔ ۲۰ / یادداشت شمارهٔ ۸، نادرست = (؟) Raef، درست = (؟) Ralph

ـ صفحهٔ ۷۳/ شمارهٔ ۵، نادرست = چشم باز کنید، درست = چشم را باز کنید

ـ صفحهٔ ۷۴/ زیرنویس مربوط به کلام «رالف و الدوامرسون» به جای آن که در بخش یادداشتها بیاید، در متن مقالهٔ کتاب آمده است. صفحهٔ آن نیز ذکر نشده است.

ـ صفحهٔ ۷۵/ یادداشت شمارهٔ ۲۰، محل این ارجاع در متن مشخص نشده است. شاید مربوط باشد به شعر «جان گولدفلچر» (J.G.Flecher) در پایین صفحهٔ ۷۳. ضمناً صفحهٔ این ارجاع ذکر نشده است.

با درود به روانِ پاك سهراب سپهری ـ که بیش و پیش از همه روشنفکران و اهل هنر و قلم معاصر ایران پاك و بی‌آلایش زندگی کرد ـ و عرض اخلاص و تواضع نسبت به همهٔ منتقدان و تحلیل گران فرهیختهٔ اشعار او ـ از جمله جناب اقای «صالح حسینی» ـ این نقد و معرفی مختصر را به پایان می‌برم، والله المستعان.

یادداشت ها:

۱ـ برای آگاهی از آثاری که دربارهٔ سپهری به فارسی و زبان‌های دیگر و هم چنین ترجمهٔ آثار او نوشته‌اند، باید رك:

پیامی در راه (نظری به شعر و نقاشی سهراب سپهری)، داریوش آشوری (و کریم امامی و حسین معصومی همدانی)، طهوری، چ ۴، ۱۳۷۱، ص ۱۳۳ـ ۱۵۸. در پایان «نیلوفر خاموش» هم کتاب‌شناسی سپهری آمده است، که کامل نیست. اینجانب از مدتی پیش به تنظیم کتاب‌شناسی سپهری پرداخته است و امیدوار است که بتواند روزی آن را ـ در تکمیل کتاب‌شناسی آقای «کریم امامی» ـ انتشار دهد.

۲ـ این کتاب در سال ۱۳۷۰ توسط «انتشارات مروارید» منتشر شد.

۳ـ دربارهٔ «رمانتی سیسم = رمانتیسم» در فارسی منابع چندی وجود دارد. از جمله می‌توان رك:

ـ مکتب های ادبی، رضا سیّد حسینی، زمان، چ ۶، ۱۳۵۷.

ـ بنیاد شعر نو در فرانسه و پیوند آن با شعر فارسی، حسن هنرمندی، زوّار، ۱۳۵۰

ـ نقد و سیاحت (مجموع مقالات و تقریرات)، فاطمه سیّاح، به کوشش محمّد گلبن، توس، ۱۳۵۴.

۴ـ پیامی در راه، داریوش آشوری (و دیگران)، ص ۲۶.

۵ـ سپهری هم می‌گوید:

«آشتی خواهم داد
آشنا خواهم کرد
راه خواهم رفت
نور خواهم خورد
دوست خواهم داشت»

مولانا جلال‌الدین پیش‌تر فرموده است:

«بریان خورم که هم زیان است
من نور خورم که قوت جان است»

بیت مولانا را در مقایسهٔ با شعر سپهری، نخست بار استاد «شفیعی کدکنی» متذکر شده‌اند. زنده یاد استاد «غلامحسین یوسفی در «چشمهٔ روشن» از ایشان نقل نموده‌اند. آقای «صالح حسینی» ـ بی این که به این موضوع اشاره بفرمایند ـ از مرجع اخیر استفاده کرده‌اند.

۶ـ پانزده گفتار (دربارهٔ چندتن از رجال ادب اروپا از اومیروس تا برناردشاو)، مجتبی مینوی، توس، چ ۳، ۱۳۶۷، ص ۴۰۷ـ ۴۰۸.

۷ـ در «طلا در مس» چنین آمده:

«نکند سپهری به دنبال نظریهٔ مطرود و بیمارگونهٔ شعر به خاطر شعر، هنر به خاطر هنر، عرفان به خاطر عرفان رفته باشد و ما را که گرفتار موقعیت‌های عصر خود هستیم، قال گذاشته باشد.»

طلا در مس (در شعر و شاعری)، رضا براهنی، زمان، چ ۳، ۱۳۵۸، ص ۵۱۳ـ ۵۱۴.

دربارهٔ «هنر برای هنر» اخیراً یکی از مقالات نویسنده و منتقد برجستهٔ انگلیسی «ای.ام. فورستر» (E.M. Forster) به فارسی برگردانیده شده است: چشم‌اندازی از ادبیات و هنر، رنه ولِك (و دیگران)، ترجمه غلامحسین یوسفی (و) محمد تقی (امیر) صدقیانی، معین، ۱۳۷۰، ص ۱۶۵ـ ۱۸۳.

۸ـ «الف. بامداد» در شعر «مرثیه» می‌گوید:

«جریان باد را پذیرفتن
وعشق را
که خواهرِ مرگ است»

احمد شاملو (شعر شاملو از آغاز تا امروز، شعرهای برگزیده، تفسیر و تحلیل موفق‌ترین شعرها)، محمد حقوقی، نگاه (شعر زمان ما ـ ۱)، چ ۲، ۱۳۶۸، ص ۲۳۰.

۹ـ دردِ جاودانگی (= سرشت سوگناك زندگی)، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی، امیرکبیر، ۱۳۶۰، ص ۱۲۵

۱۰ـ بهاءالدین خرمشاهی، پیشین، ص ۲۷۸.

۱۱ـ طلا در مس، رضا براهنی، ص ۵۱۵.

۱۲ـ پیامی در راه، داریوش آشوری (و دیگران)، ص ۲۴.

۱۳ـ I become a transparent eyeball, I am nothing. I See all

● صفحات مورد اشاره در مقاله مربوط است به «نیلوفر خاموش». از شعرهای سپهری هم چند بیا استفاده شده است.

اسفند ۱۳۷۱



● با «تو» گویم: نتوان گفت!

چرانگویم؟

■ حسن عدل

«رهگذران ـ بعضی شان متفرعن و بی خبر و انبانی از چربی و کثافت ـ می آمدند و می‌رفتند. می گویم بعضی شان انبانی از چربی و کثافت و چرا نگویم؟»

نویسنده ـ آقای علومی ـ پس از کشف انبانهای مذکور، برای اثبات ادعای خویش، کلام مولا علی(ع) را نقل می کنند که آن حضرت فرمود: اکثر دلها، خانهٔ دیو است. (ادبستان، شماره ۴۰، ص ۱۱).

و اضافه می فرمایند که «وقتی می دیدم که بعضی از اینها نمی‌فهمند که در روح لطیف و بزرگ مرتضای ما چه می گذرد افسوس می خوردم».

○

اگر در رثای «شهید آوینی» باید قلم زد! چرا نگوئیم او به همه مهر می‌ورزید و خود را از فردی برتر نمی‌دانست و ایران اسلامی بلکه جهان آفرینش را گلستانی می دید که هر عابر و رهگذر را و شاید هر قلم به دستی را و... و تك تك انسانهای زمان خود را، نهالی می دید از بوستان حضرت حق! و اگر «سیّد» چنین نبود که «مرتضی» نبود!

و اگر از او می‌پرسیدی که آیا این انبانها را می بینی؟ در جواب می گفت:

انبان...؟! اینها را می گوئی؟ در آنها خدا را ببین!

نیکوانرا دوست دارد هر که باشد در جهان
گر بدانرا دوست داری گوی بردی از میان

نگارنده، مانند جناب علومی در کنار «آوینی» ـ در ماشینش ـ نبودم تا به انبانها برسم و هرگز او را ندیده بودم، ولی حال که به جلد مجله، چشم دوخته ام آنچه در چهرهٔ ملکوتی و مردانه او می بینم «انجذاب» است و «انام» را می بینم که او خوب می‌دانست که این انسانها، این رهگذران ـ در هر حال و هوائی که هستند ـ ثمره ای از باغ خدایند و می‌دانست که معمولاً آفت بیشتر بر میوهٔ شیرین می زند! و این درك زیبای عرفانی بود که از او یك «راوی» صادق ساخت تا از «فتح» بگوید و یقین داشت که دلهای دیوزده را فتح می کند. اگر براین باور نبود، بس عبث بود کلام و قلم او!

در جای دیگر گوید: «سیّد همه بود. برادر همه بود...» و من می گویم و چرا نگویم که «آوینی» هیچ کس را انبان... نمی‌دانست، زیرا او یك هدایتگر بود با آرمانهای مقدّس و به قول جناب نویسنده: «سنگ صبور افسانه ها»!

و چون چنین بود، شهید شاهدی شد بر مظلومیت انسان زمان خود که بیگانه بر او می تازد و خودی...!

ای عزیز! اگر همه می‌دانستند که «در روح لطیف و بزرگ مرتضای ما» چه می گذرد، ارزش تفکر و تعهّد و کارهای انسانساز «مرتضی» در چه میزان قابل سنجش بود؟

اگر مولا علی(ع) به اکثر دلها! اشاره دارد، در مصحف شریف می خوانیم: «اگر خدا از کردار زشت خلق مؤاخذه کند، در روی زمین هیچ جنبنده! باقی نگذارد...» (آخرین آیهٔ سورهٔ فاطر) در این «هیچ جنبنده» (همه) من، تو و مرتضاها و... در کجا هستیم؟ و بگو: در کجا افتاده ایم؟

هر فرزانه ای ـ چون «سیّد» ـ همه را برتر از خود می‌داند و بر هر کس دل می سوزاند و هرگز به خود اجازه نمی‌دهد که بعضی از خلق خدا را انبانی از... بداند و هر جوانمردی ـ چون «سیّد» ـ در راز و نیاز خود، از خدای خویش این سئوال را دارد که ای خوب مطلق! آیا مخلوقی از من پست تر، در پشت زمین، تو را هست؟

باید چنین بود، چرا نباشیم؟ و بگو چرا چنان بگوئیم: «که چرا نگویم»؟

با شتاب و از سردرد، قلم می‌زنم و می گذرم و چرا نگویم:

از هیچ دلی نیست
که راهی به خدا نیست!

○

ای عزیزان! و ای قلم به دستان! و شما ای ادبستانی ها! آیا چنین مطالبی، ادبی است و هدایتگر و...

در «خود» بنگریم که برای آنانکه با روح لطیف بسیجیان مرتضوی آشنا نیستند، چه کرده ایم؟!

به سعی کارفرما،
کارگر ممتاز می گردد
«سرآمد» کوهکن
زان شد
که شیرین بود سرکارش

○

نقل است:

چنان شکستگی داشت [حسن بصری] که در هر که نگرستی او را از خود بهتر دانستی، روزی به کنار دجله می گذشت، سیاهی [سیاه پوستی] دید با «قرّابه»ای و «زن»ی، پیش او نشسته و از آن «قرابه» می آشامید: به خاطر «حسن» بگذشت که این مرد از من بهتر است: باز «شرع» حمله آورد که آخر از من بهتر نبود که با زنی نامحرم نشسته و از «قرّابه» می آشامد؟!

در این خاطر بود که ناگاه کشتی[ای] گران بار برسید و هفت «مرد» در آن بودند و ناگاه درگشت و غرقه شد.

آن «سیاه» در رفت و شش تن را خلاص داد، پس روی به «حسن» کرد و گفت: برخیز اگر از من بهتری! من شش تن را نجات دادم، تو این یك تن را خلاص ده!

ای امام مسلمانان! در آن «قرّابه» آبست و آن «زن» مادر من است. خواستم تا تو را امتحان کنم، تا تو به چشم ظاهر می بینی یا به چشم باطن؟! اکنون معلوم شد که به چشم ظاهر دیدی!

«حسن» در پای او افتاد و عذر خواست و دانست که آن گماشتهٔ حق است: پس گفت: ای سیاه! چنانك ایشان را از دریا خلاص کردی، مرا از دریای «پندار» خلاص ده!

سیاه [دعا کرد] گفت: چشمت روشن باد!

○

نگارنده با خود گوید و چرا نگوید:

چون به چشمت داشتی شیشهٔ کبود
زین سبب عالم کبودت می نمود

۱۳۷۲_۲_۱۸

○○○

عزیزانم، سرورانم، از همهٔ شما، صمیمانه عذر می‌خواهم و بیش و بیش از آن، از حضرت حق، به لا به می خواهم که ببخشایدم: به خاطر همه چیز و به خاطر همهٔ لگام گسیختگی‌های روحم. به ناگزیری باید توضیح دهم که جوشش هیجان و احساس، عیب عمدهٔ اخلاق من است.

دست همهٔ نیکان را می بوسم.

محمد علي علومي

شعر معاصر جهان

چند شعر از دی.اچ.لارنس

آرزو می‌کردم بهار در دنیا می‌ماند

ترجمه شهلا شاهسوندی

دیوید هربرت لارنس در ۱۸۸۵ در ایست وود ناتینگ‌هام شایر متولد شد. پس از اتمام تحصیلاتش در دانشگاه ناتینگ‌هام به تدریس در دبیرستان پرداخت. اولین رمان وی بانام طاووس نر سفید در ۱۹۱۱ منتشر گردید. رمانهای بزرگش، رنگین کمان و زن در عشق، را در سالهای ۱۹۱۵ و ۱۹۱۹، و آخرین آنها، دلباختگان بانو چاترلی را در ۱۹۲۸ نوشت. لارنس تعداد زیادی رمان، قصه، نمایشنامه، مقاله و حدود یکهزار شعر دارد. وی در سال ۱۹۳۰ در سن ۴۴ سالگی به علت ابتلا به سل درگذشت.

سایه‌ها

کاش، امشب روح من آرامش خود رادر خواب
بیابد،
در فراموشی کامل غرق شود،
و صبح چون غنچهٔ تازه شکفته‌ای بیدار شود
آنگاه دوباره در خدا فرو خواهم رفت،
خلقتی نو.

کاش، در تاریکی ماه روح من تاریک می‌شد،
آرام منتشر می‌گردید،
و دلتنگی غریبی حرکات، اندیشه‌ها و واژه‌های
مرا در برمی‌گرفت
آنگاه در می‌یافتم که هنوز هم با خدا راه می‌روم،
اینك در سایهٔ ماه به یکدیگر نزدیك شده‌ایم.

کاش، آنگونه که پائیز پای می‌گیرد،
درد برگریزان و شکسته شدن شاخه‌ها را حس
می‌کردم،
و رنجوری و زوال و پریشانی را
آنگاه لطافت سایه‌های سنگین اطراف روح و
روان من، اطراف لبهای من
درهم می‌آمیختند، چقدر نوشین،
چون خواب آلودگی از آوازی غمگین
آنگاه در می‌یافتم که زندگی من هنوز جریان دارد،
درتیرگی زمین.

کاش، در دگرگونی زندگی بشر،
در بستر بیماری و نکبت می‌افتادم،
گوئی دستانم شکسته و قلبم مرده است
نیرویم تحلیل رفته، و زندگی من
فقط پس ماندهٔ یك زندگی است:

هنوز، ازمیان همه، فراموشی دلفریب ربوده میشود
عجیب است، گلهای زمستانه بر روی شاخه
خشکیده، باز هم گلهای تازه‌اند
همان طور که زندگی من پیش از این زاده نشده
بود، جوانی جدید من ـ

آنگاه باید بدانم که هنوز هم
در دستان خدای ناشناخته قرار دارم،
و او در دعوت به سوی صبحی تازه، به سوی
انسانی دیگر
با بخشش خود مرا در هم می‌شکند.

در انتظار بهار

آرزو می کردم بهار در دنیا می‌ماند.
بگذارید بهار بماند!
بیاید، جریان خون موج بزند، بخروشد!
بیاید، آفرینش شتاب گیرد، هجوم آورد!
زندگی بیاید! سراسر این حجم تباه شده را تکان
دهد، بجنباند!
بیاید، گلهای پژمرده را دور بریزد،
آخرین گلها را!
بیاید، سرمای بد یمن را با گرمایی دوباره کنار
بزند،
گلهای حسرت سر برآورند، رگهای مرده از
زعفرانهای سفید و ارغوانی
تنفس کنند،
...
آرزو می کنم بهار بود
ماهرانه در اخگرهای افتاده از آتشی پراکنده
می‌دمید،
آتش بازی کوچك زیبا با
کره اسبهای پا بلند کمیاب، گوساله‌های گوش
پهن، و گنجشکهای برهنه
آرزو می کنم بهار
با صدای آمد و رفت پاها شروع شود
گامهای جدید بر روی زمین، تپشی بی تاب.
آرزو می کنم بهار بود،
بهاری لطیف، ترد و بااحساس.

اولین صبح

«شب» یك شکست و درماندگی است
چرا نباشد ـ؟

در این تاریکی
سپیده دم کمرنگی
میان چارچوب سیاه پنجره نشسته است
نمی توانم آزاد باشم،
خود را از گذشته رها کنم، از دیگران ـ
و عشقمان سردرگم بود،
می ترسیدم.
مرا به حال خود واگذاری.
اکنون، دراین صبح، درنور آفتاب
روی نیمکت کنار معبدی کوچك نشسته‌ایم،
و به حصار کوه خیره مانده‌ایم
دیوارهایی ازسایه‌های آبی،
و به نزدیك می نگرم، به پاهای تو که در چمن‌زار
است
هزاران قاصدك
در علفهای سبز درهم می‌پیچند
می چرخند و می‌رقصند
بگذار بازهم خاموش زیر نور آفتاب جای بگیریم
همین برایم کافیست ـ تو چقدر نزدیکی
کوهستانها باقی مانده‌اند.
بذر قاصدکها در علفها نیمه پنهان‌اند؛
تو و من، باهم
مهربانانه و باشکوه آنها را درعشقمان جای
دادیم.
و در این عشق درستکار مانده‌اند،
هر چیزی ازما شروع می‌شود،
ما سرچشمه‌ایم.

قلب مرد

در قلب مرد دنیائی دیگر است
که هرگز نشناختیم، و شهامت جستجویش
نداریم.

فاصلهٔ تیرهٔ غریبی، ذهن رنگ پریدهٔ ما را
از تپش خوددار قلبش جدا می کند.

طلایه‌داران به زحمت گرفتار ساحل می‌شوند
هیچ مردی، هیچ زنی
راز درون را نمی‌داند
زمانی که تاریك‌تر از کنگو و آمازون
در روزهای آرزوها و پریشانیهای قلب جریان
دارد.



پارسی سرایان خطّه قفقاز

○ دکتر مهدی درخشان
استاد دانشگاه تهران

سرزمین قفقاز از دیرباز یکی از مراکز عمدهٔ نشر و رواج زبان پارسی بوده و در قرنهای گذشته دوش به دوش بلخ وبخارا و سمرقند و سایر بلاد مشرق ایران ادیبان و سخنوران بسیاری را در دامن خود پرورانیده است. اگرچه تاریخ ظهور قدیمترین شاعر پارسی زبان این خطه یعنی قطران تبریزی، به حسب ظاهر از اوائل قرن پنجم هجری فراتر نمی رود. ولی این نه بدان معنی است که پیش از وی در این سرزمین شعر پارسی سروده نشده یا زبان پارسی رواج نداشته است. بل که برخلاف چنین پندار قرائن و اماراتی در دست است که می نماید این زبان مدتها پیش از آن در این سرزمین رواج داشته و بسیاری از مردم نیز بدان سخن گفته و شاید که اشعاری هم سروده اند که امروز بکلی از میان رفته است یا که در دست نیست.

نگاهی به تاریخ شهریاران گنجه و شروان و سایر بلاد آن سامان و مدیحه سرایی قطران دربارهٔ آنان این مدعا را روشن می سازد؛ چه تمام این مدایح و اشعار که در ستایش ابوالحسن لشکری حاکم شدّادی و ابومنصور و هسودان و ابونصر مملان و امیرفضلون حاکم گنجه و دیگران سروده شده همه به زبان پارسی دری بوده و از اشعار بلند و فصیح زبان فارسی می باشد که امروز نیز بعد از هزار سال هنوز در دست است[1].

و نیز چنان که می‌دانیم یکی از کارهای علمی قطران گردآوری واژه‌های فارسی و نوشتن معنی آنهاست که شاید آن را نخستین فرهنگ فارسی بتوان شمرد.

اندکی بعد از قطران یعنی بسال ۴۵۸ هـ.ق اسدی طوسی گرشاسب نامه را به نام امیر بودلف به نظم آورده که خود در پایان کتاب بدان تصریح کرده است:

ز هجرت ز دور سپهری که گشت
شده چارصد سال و پنجاه و هشت

چند سال بعد بنا به روایت حمدالله مستوفی پیرحسین شیروانی[2] متوفی بسال ۴۶۷ ظهور کرده است که از مشایخ عارفان است.

امیر کیکاوس بن اسکندر نویسندهٔ قابوسنامه بنا به مندرجات آن کتاب پیش از سالهای حدود ۴۷۵ چندی نزد ابوالسوار و فضلون پادشاه گنجه می‌زیسته و از ملوک آن سامان حکایتها در اثر نفیس و جاویدان خویش نقل کرده است[۳].

بعد از آنها تاج‌الدین احمدپور خطیب قدم به عرصهٔ ظهور گذاشته که از مشاهیر علما و فضلا و مفسران گنجه بوده و داستان مناظرات و معاشقات او با مهستی مشهور است[۴]. این ابیات نمونه‌ای از اشعار اوست، گویا پس از آن که به دام عشق مهستی افتاده و به سودای او از گنجه به بلخ روی نهاده.

بزرگ‌زاده جوانی بدم من از گنجه
همه مسائل تفسیر و فقه کرده تمام
گه مجادله جَلد و گه مباحثه چست
مفسری بنوا واعظی فصیح کلام
هوای بادهٔ خامم بدین مقام افکند
هزار کار چنین بیش کرده بادهٔ خام

این دو بیت را نیز با گریه و زاری در حضور معشوقه خود و برای او سروده است:

شوریده دلم از پی زیباصنمی رفت
بیچاره گدایی که پی محتشمی رفت
گر نامه سیاهم چه گناه از طرف من
از روز ازل بر سر هر کس قلمی رفت[۵]

در اواخر این قرن و مقارن فرا رسیدن قرن ششم هجری در شهرهای مختلف قفقاز نیز مانند خراسان و سایر بلاد ایران ستارگانی بسیار در آسمان شعر و ادب طلوع کردند که با فروغ خود این سرزمین را روشنی و جلوه‌ای تمام بخشیدند مانند: ابوالعلاء نظام‌الدین گنجوی و فلکی و خاقانی و عزالدین شروانی و قوامی مطرزی گنجوی و مجیرالدین بیلقانی و آخرین آنها سخن آفرین بزرگ نامی حکیم سرافراز گنجه نظامی و غیره.

ناگفته نباید گذاشت که عمدهٔ این پیشرفتها در شعر و ادب این سرزمین بر اثر تشویق و حمایت امرا و ملوک آن سامان خاصه منوچهر دوم پادشاه شروان (۵۴۴-۵۸۲) بود که ممدوح ابوالعلاء گنجوی و خاقانی و فلکی و دیگرانست. همچنین در دو قرن بعد جلال‌الدین هوشنگ شاه نیز که از اخلاف منوچهر و یکی از پادشاهان این سلسله بود از سخنوران و ادیبان تکریم و حمایت بسیار می‌کرد، و دربار او مجمع شاعران و ملجاء ادبا و دانشمندان بود. خواجه ناصر بخارائی که از شعرای به نام قرن هشتم هجریست سالها در حجر حمایت وی می‌زیست[۶]. برخی از مورخان و محققان را عقیده بر این است که سهم بزرگی از اشعار و آثار ادبی ما میراث سخنورانی است که از خطهٔ قفقاز برخاسته‌اند.

اکنون باید دید که این زبان فارسی دری چگونه و کی و از کجا بدین سرزمین راه یافته است و چرا شروان شاهان و سایر شهریاران این مرز و بوم تا این حد بدان انس و دلبستگی داشتند و در راه ترویج آن به تبجیل و تشویق سخنوران می‌پرداختند[۷].

پاسخ این مطلب هر چند درخور بحث و تفصیل بسیار است ولی زبده و اجمال سخن، آن‌چنان که مناسب عرضه در این دفتر باشد آن است که:

طایفهٔ بزرگ قوم آریا پس از مهاجرت به خاک ایران به سه شاخه تقسیم شدند قسمتی به جنوب این سرزمین رفتند و تشکیل پارسها را دادند و دسته‌ای در مشرق ایران سکونت گزیدند که اجداد پارتها بودند و گروه سوم به مغرب و شمال غرب رفتند یعنی همدان و آذربایجان و این دسته اخیر به دو شعبه منقسم گردیدند. قسمتی در آذربایجان تا شمال قفقاز ساکن شدند و ماد کوچك نامیده شدند و قسمتی در همدان سکونت گزیدند که ماد بزرگ خوانده شدند[۸].

نلدکه و خاورشناسان دیگر مانند هرودت و استرابون وادوارد براون[۹] معتقدند که زبان این دسته‌ها که بعدها به فارسی میانه یا پهلوی تبدیل شد با هم مشترک و به پارسی باستان نزدیك و شبیه بود و به قول استرابون در روزگار قدیم مادها و پارسها هر دو زبان یکدیگر را می‌فهمیدند. این زبان پهلوی که در عهد ساسانیان و قرنهای اولیه اسلامی زبان رسمی و عمومی ایران بود در اواخر این دوره خاصه در سده‌های نخستین بعد از اسلام رونق و شکوه خود را اندك اندك از دست داد و کم و بیش زبان مخصوص درباریان و موبدان زردشتی گردید و آنچه نیز در میان عامه رواج داشت به سبب نزدیکی با برخی از لهجه‌های محلی و علل دیگر دستخوش تبدیل و تغییر و تحول گردید و به تدریج به صورت زبان فارسی دری امروز درآمد که در همه اقطار کشور رواج یافت[۱۰] و زبان رسمی کشور گردید. بنابراین عجبی نیست اگر بگوییم حدود یك تا دو قرن پیش از ظهور قطران نیز زبان فارسی دری در آذربایجان رواج داشته و غالب مردم بدان تکلم می‌کرده‌اند. و این که برخی از فاضلان محقق نوشته‌اند زبان فارسی دری از مشرق به مغرب رفته باتوجّه به بُعد مسافت و صعوبت سفر و کمی وسائل در آن روزگار این مطلب بعید به نظر می‌رسد و بنا به پاره‌ای از تحقیقات سیر و انتقال زبان فارسی از مغرب به مشرق طبیعی‌تر است و بیشتر درخور قبول می‌باشد که دربار یعنی پایتخت ساسانیان و مرکز زبان دری در مغرب ایران بوده است نه در مشرق[۱۱].

علاوه بر آنچه گفته شد اشارات و تصریحات جغرافیانویسان قدیم و سایر بزرگان شواهد و قرائن بل دلائل دیگریست بر اثبات این مدعا، از آن جمله یکی قول مقدسی است صاحب «احسن التقاسیم» که در نیمه دوم قرن چهارم می‌زیسته و دربارهٔ زبان مردم ارّان می‌نویسد: فارسی آن مفهوم است و از حیث حروف نزدیك به خراسانی است. و در باب لهجهٔ آذربایجان نوشته است فارسی است و البته مراد او از فارسی لهجه متداول خراسان با فارسی نیست. بل که مقصود از فارسی کلمه‌ای در برابر عربی است[۱۲].

استخری و ابن‌حوقل که در نیمهٔ اول قرن چهارم می‌زیسته‌اند زبان آذربایجان و ارّان و ارمنستان را فارسی و عربی می‌دانند، ابن حوقل می‌نویسد: آنان که به فارسی سخن می‌رانند عربی نمی‌دانند[۱۳].

بطوری که اکثر محققان سدهٔ اخیر نوشته‌اند[۱۴] (و قبلاً نیز بدان اشاره شد) در قرنهای نخستین اسلامی زبان مردم مغرب و شمال ایران زبان پهلوی بود کتابهای دینی و افسانه‌ها و اشعاری را که عامه مردم می‌سرودند در آذربایجان و جبال و پیرامون آنها به زبان پهلوی یا لهجه‌های نزدیك بدان بود که با اندك اختلافی مردم بدان سخن می‌گفتند. این لهجه بی‌تردید از شاخه‌های زبان پهلوی بود و ظاهراً مراد زبان فارسی است که از قول مقدسی قبلاً نقل شد و هم به گواهی برخی از نویسندگان قدیم مانند حمزه اصفهانی و خوارزمی و ابن‌الندیم مردم آذربایجان در قرون اولیه به پهلوی سخن می‌گفتند.

مرحوم محمدعلی خان تربیت از شاعری موسوم به کفائی گنجوی نام می‌برد که از مداحان ملوك طبرستان بوده[۱۵] و این ملوك طبرستان در نیمه دوم قرن سوم حکومت داشتند. اسدی طوسی از معاصران قطران در مقدمهٔ لغت فرس خود که برای شعرای ارّان نوشته چنین می‌آورد: «دیدم شاعران را که فاضل بودند و لیکن لغات فارسی کم می‌دانستند»[۱۶] و این سخن حکایت از این می‌کند که در زمان قطران بجز او، شاعران دیگری در خطهٔ قفقاز وجود داشته‌اند.

بنا به نقل مؤلف کتاب آذربایجان و نهضت ادبی[۱۷]: چنانچه بلاذری گفته است نخستین شاعر پارسی گوی در آذربایجان محمدبن البعیث نام داشته که بسال ۲۲۰ هجری و به عهد متوکل عباسی می‌زیسته است. این سخن را طبری نیز تأیید کرده و ضمن وقایع سال ۲۳۵ می‌نویسد این محمد شاعر و ادیب بود و اشعاری هم به فارسی داشته است که پیران مراغه آنها را می‌خوانده‌اند. ناصرخسرو دربارهٔ مردم اخلاط می‌نویسد[۱۸]: «مردم آن شهر به سه زبان سخن گویند تازی - پارسی - ارمنی و ظن من آن بود که اخلاط بدین سبب نام آن شهر نهاده‌اند.»

امیران و شاهان گنجه و شروان چنان که اشاره شد عموماً شعردوست و ادب‌پرور بودند و به شعرا و ادبا ارج بسیار می‌نهادند و به آنان صلات و جوائز فراوان می‌دادند و قطعاً محیط زندگانی مردم نیز در زمان آنان با لطائف اشعار زبان فارسی آشنایی و انس تمام داشت، چنان که ناصرخسرو در سفرنامه از ادب دوستی و هسودان یاد می‌کند، قطران گاهی به ستایش ابونصر مملان می‌پردازد و گاهی امیرفضلون را می‌ستاید و اورا ادیب و ادب‌پرور و بافضل می‌خواند.

بود به فضل و ادب بر جهانیانت فخر
که چون تو شاهی هرگز نیامدست و ادیب
عزیز داری شعر رهی و نیست عجب
ادب عزیز نباشد مگر به پیش ادیب[۱۹]



□ برخی از مورخان و محققان را عقیده بر این است که سهم بزرگی از اشعار و آثار ادبی ما میراث سخنورانی است که از خطهٔ قفقاز برخاسته اند.

□ سرزمین قفقاز از دیرباز یکی از مراکز عمدهٔ نشر و رواج زبان پارسی بوده و در قرنهای گذشته دوش به دوش بلخ و بخارا و سمرقند و سایر بلاد مشرق ایران، ادیبان و سخنوران بسیاری را در دامن خود پرورانیده است.

اسدی طوسی بودلف را مدح می کند. ابوالعلاء گنجوی و خاقانی و فلکی شروانی و دیگران مداح منوچهر دوم پادشاه شروان و سایر امیران و شهریاران گنجه و نخجوان و شماخی و بیلقان و دربند و ارّان هستند[۲۰]. و این همه دلیل بر شعرشناسی آنان است و رواج زبان فارْسی در آن سرزمین و اگر چنین نبود زمینه ای برای پرورش شاعرانی چون قطران و دیگر سخنوران که به نام وجود برخی از آنان اشاره شد فراهم نمی گردید.

زبده و خلاصهٔ سخن آن که این زبان فارسی که قطران بدان شعر سروده مدتها پیش از او در سرزمین قفقاز رایج بوده و پیش از قطران نیز سخنورانی بدان زبان شعر سروده اند که ما تاکنون آنان را نشناخته ایم یا آنکه شعرشان به ما نرسیده است. و با شواهد و قرائن بسیار که پاره ای از آنها گذشت می توان گفت که این زبان پارسی همان زبان پهلوی پیش از اسلام و صورتی تحول یافته از آن است که با واژه های محلی و لغات تازی در آمیخته و بسیار قویتر و برمایه تر گردیده و به شکل فارسی کنونی درآمده است. این زبان خواه از شرق به غرب یا از غرب به شرق رفته باشد بطور قطع بیش از یازده قرن در سرزمین قفقاز رواج داشته و سخنورانی نامدار آثاری از خود بدان زبان یادگار گذاشته اند که نام و نمونه آثارشان غالباً در لابلای کتب و تذکره ها دیده می شود و جای آن دارد که تا ممکن است همه آنها در دفتری جداگانه و به تفصیل فراهم آید و هم اکنون در قسمت دوم این وجیزه فهرست وار بذکر نام و زادگاه و زمان زندگی برخی از آنان اشاره می شود و در این کار سخنوران و دانشمندان هر شهری از شهرهای قفقاز کنار هم و جدا از شهرهای دیگر بیان خواهد شد.

قسمت دوم ـ پارسی سرایان قفقاز

۱ ـ ارّان

ارّان یا آلان معرّب آن ارّان (با تشدید راء) سرزمین وسیعی است از قفقاز شهرهای عمدهٔ آن باکو، بردعه، شماخی، بیلقان، دربند، ایروان و نخجوان می باشد[۲۱].

نام دانشمند یا شاعری پارسی زبان که منتسب به ارّان[۲۲] باشد در جایی دیده نشد، ولی دانشمندان و سخنوران نواحی و شهرهای آن مانند باکو و بردعه و دربند و قراباغ و ایروان و نخجوان بسیارند که هر یک جای خود خواهد آمد.

۲ـ اردوباد

اردوباد شهریست در ساحل شمالی رود ارس و مشرق جلفا[۲۳]. سخنوران و دانشمندان بسیار از آن جا برخاسته اند که از جملهٔ آنان است:

ابراهیم اردوبادی: از سخنوران قرن یازدهم هجری که در به کار بردن صنعت در مسال المثل قویدست بود. مدتی نیز در کشور هندوستان به سر برد. ازوست:

هر پیرزنی مرگ طبیعی دارد
مردی که به اختیار میرد مرد است

* * *

گه در دل خشك و گاه در چشم تر است
آری مه من مسافر بحر و بر است
از دیده گر آید به دلم دوری نیست
راه دریا به کعبه نزدیکتر است[۲۴]

ثباتی: که در قرن دهم می زیست و بجز شاعری از تواریخ و سیر و علوم دیگر نیز بهره ها داشت[۲۵].

رامی: معاصر وحشی بافقی بود و شاگرد او. طبعی لطیف داشت[۲۶].

سایر: از سخنوران قرن یازدهم هجریست. این دو بیت از او در تذکرهٔ نصرآبادی آمده است[۲۷].

کس در ره عشق محرم راز نگشت
سائر چو تو هیچ کس نپیمود این دشت
عاقل بکنار راه تا پل می جست
دیوانهٔ پابرهنه از آب گذشت

شاه حسین: از معاصران امیر علیشیر نوائی و از شاعران مشهور آذربایجان بود. ازوست:

خوش آن ساعت که آید ترك من شمشیر کین با او
رقیبان جمله بگریزند و من مانم همین با او[۲۸]

صادق: میرزا صادق اردوبادی از سخنوران قرن دهم هجری و در شاعری تمام بود. این رباعی ازوست:

ای عقل برو بکوه و هامون جا کن
ای عشق بیا دردل پرخون جا کن
گر آرزوی دیدن لیلی داری
در پردهٔ دیده های مجنون جا کن[۲۹]

ضیائی: ضیائی اردوبادی از سخنوران بزرگ و خوش ذوق به سال ۹۲۷ هجری درگذشته است.

نرگس بدور چشم تو میل شراب کرد
مست آنچنان فتاد که یك ساله خواب کرد

این بیت را هم در تقاضای اسب خوش سروده و اصطلاحات شطرنج را در آن جمع کرده است:

وزیر شاهی و اسبان پیلتن به کمندت
بگو که رخ بکه آرم پیاده مانده و ماتم[۳۰]

خواجه عتیق اردوبادی: معاصر شاه اسمعیل و خطاطی ماهر بود.[۳۱]

فکری اردوبادی: مصنف هفت اقلیم بیت زیر را از او نقل کرده است:

اگرم ز اشك گلگون شده لاله گون زمینها
نتوان شدن پریشان گل عاشقی است اینها[۳۲]

میرزا کافی: بنا به نقل محمدعلی خان تربیت عم میرزاصادق اردوبادی سابق الذکر بود، و از احفاد خواجه نصیرالدین طوسی و اهل علم و فضل و خطاطی خوشنویس و قویدست و درسال ۹۶۹ وفات یافت ازوست:

کافیست نیم قطره ز دریای رحمتت
روز جزا باین گنه بیقیاس ما[۳۳]

منشی: میرزا محمد منشی اردوبادی از سخنوران و نویسندگان قرن دهم هجری[۳۴] ازوست:

قاصد آورد به من نامه و از ذوق پیام
بی خودم نامه و پیغام نمی دانم چیست

منشی: میرزا زین العابدین منشی از شعرای نیمه اول قرن یازدهم هجری بود[۳۵]، طبعی بلنددارد:

کس ندیدم به هواداری خود زیر فلك
گویی این چرخ همین بر سر ما می گردد

نامی اردوبادی: محمدعلی خان تربیت به نقل از تذکرهٔ مجمع الخواص[۳۶] می نویسد: از سخنوران نامی بود، جواب قصیدهٔ شتر حجرهٔ کاتبی[۳۷] را داده و یك پشه هم بدان افزوده است بدین مطلع:

بس است پشه فکرم شتر به حجرهٔ تن
که پشه کار شتر می کند به حجرهٔ من

نصیری اردوبادی[۳۸]: در قرن یازدهم می زیست به لطف طبع و حدت ذهن مخصوص بود.

دیگر از فحول ادبا و دانشمندان این سرزمین «معنیای اردوبادی» است که در قرن ۱۱ و ۱۲ هجری می زیسته ـ مجموعه ای نفیس و بسیارخواندنی ازاوی به جا مانده که در مرکز اسناد خطی کتابخانه دانشگاه تهران به شمارهٔ ۲۵۹۱ مضبوط است.

۳ ـ ایروان

کلمه ای فارسی است، به زبان ارمنی «یروان» از شهرهای قفقاز است و از آن جاست:

کلب حسین متخلص به آشفته و میرزامحمد متخلص به حجت و رضاقلی خان متخلص به چشمه و علی خان لعلی[۳۹] فرزند حاج آقامیرزا ایروانی و حسنعلی قابل و آشوب و دلیل و حریف و شاکر که عموماً از سخنوران نغزپرداز دورهٔ قاجاریه بودند و فتحعلی شاه یا عباس میرزا یا دیگر سلاطین قاجار را (تا اواسط قرن سیزدهم) مدح گفته اند. دیگر حاج میرزا عبدالکریم ملاباشی از علما و فضلای قرن ۱۳ و صاحب اثار و تألیفات. دیگر میرزاعباس فخری است مشهور به حاج میرزا آقاسی که معلم محمدشاه قاجار و صدراعظم او بود و گاهی اشعاری می سرود ازوست:

بر چهره پریشانی آن زلف سیاه
ابریست که گاه گاه پوشد رخ ماه[۴۰]
گفتم ز چه طره ات پریشان شده گفت
سلطان حبش کشیده بر زلف سیاه

۴ ـ باکو = بادکوبه[۴۱]

شهریست در ساحل بحر خزر و منتهای شرقی شروان و شمال شماخی و در قدیم از شهرهای مهم شروان بوده. این باکو را در قدیم برخی باب الابواب خوانده اند. و در ادوار باستان آتشکده ای در آن جا بوده است. از آن جاست:

محمدصالح باکوئی سرایندهٔ این شعر:

به قصد صید هرگه آن بت طناز می آید
مرا از شوق مرغ روح در پرواز می آید[42]

دیگر عبدالرشید باکوئی از معاریف علمای قرن هشتم هجری و مؤلف کتابی در جغرافیای ممالك و اقطار.[43]

و ملامهدی عهدی باکوئی متوفی بسال ۹۶۵ که مردی سخنور و خوش‌بیان و خوش‌نویس بود. ازوست:

زبان از سوز دل شد همچو آتش در دهان من
مکن ای مدعی کاری که افتی بر زبان من[44]

دیگر آقاجواد بادکوبه‌ای متخلص به فانی که در قرن سیزدهم هجری می‌زیست و ملامحمد بن ملانجفعلی[45] از علمای عصر قاجار و دارای تألیفات و آثار.

۵ـ بردع

بردع یا بردعه در قدیم کرسی نشین و بزرگترین شهر ارّان بود[46] و پُر از نعمت و مال. در سال ۳۳۲هـ به تاراج روسها رفت. از این شهر بوده است شیخ ابراهیم گلشنی بردعی معاصر شاه اسمعیل صفوی استاد و عالم و شاعر و مفسر و صوفی و صاحب دیوان اشعار.

۶ـ بیلقان

یکی از شهرهای ارّان بود و امروز خراب است. مجیرالدین بیلقانی از آن جاست.

از تفلیس نام شاعر و دانشمندی منسوب بدان جا دیده نشد.

۷ـ چرکس

سرزمینی است آبادان و وسیع در جنوب غربی کوههای قفقاز. صفیقلی بیك متخلص به صفی و لطفعلی بیك متخلص به سامی از شاعران نیمه اول قرن دوازدهم از آن جا برخاسته‌اند. دیگر علی بن الحسین متخلص به شاکر چرکسی (رك: تذکره نصرآبادی).

۸ـ داغستان

واقع است در شمال شرقی کوههای قفقاز مردمش باهوش و از نژاد لزگی هستند. مرکز آن دربند است که شمالی ترین شهر معروف قفقاز است. جغرافیانویسان عرب این دربند را نیز «باب الابواب» نامیده اند.[48]

علیقلی خان واله داغستانی از شاعران مشهور و مؤلف تذکرهٔ ریاض الشعراء و خاندان وی در قرن ۱۱ و ۱۲ هجری می‌زیستند و در ایران به سخنوری آوازه‌ای داشتند و از زن و مرد اکثر صاحب‌ذوق بودند.

شادروان دکتر خیامپور در فرهنگ سخنوران گروهی از آنان را نام می‌برد که شامل پدر ودختر و اعمام و بنی عم واله و کسان دیگری می شود بدین شرح:

محمدعلی خان واله متخلص به «علی» (پدر واله) (متوفی به سال ۱۱۲۸ هجری) ـ بیگم داغستانی (دختر واله) فتحعلی خان و لطفعلی خان متخلص به «فتح» و «لطف» (اعمام واله) و خدیجه سلطان (دختر عم وی)، دیگر عباسقلی خان متخلص به «فدائی» و محمدخان فرزند رستم بیك.[49] این ابیات از خدیجه سلطان دختر عم واله است:

من ساقیم و شراب حاضر ای عاشق تشنه آب حاضر
آبست شراب پیش لعلم
هان لعل من و شراب حاضر
با حسن من آفتاب هیچ است
اینك من و آفتاب حاضر

۹ـ دربند = باب الابواب

در بند پایتخت داغستان شمالی ترین شهر مرزی قفقاز واقع در ساحل غربی بحر خزر. جغرافیانویسان عرب آنرا باب الابواب خوانده اند[50]. از آن جاست آخوند ملاآقا دربندی از علمای قرن سیزدهم و میرزامحمدتقی قمری صاحب منظومهٔ کنزالمصائب در مقتل که مکرر به چاپ رسیده است[51].

۱۰ـ شروان

شروان ناحیه‌ای بوده وسیع در شمال ارّان و مغرب بحر خزر. در قدیم مرکز فرمانروائی شروانشاهان بود که از اواخر عهد ساسانیان تا زمان صفویه در آن سرزمین و نواحی آن حکومت داشتند. ومدتها شهر شماخی کرسی‌نشین آنجا بود. از شهرهای دیگر شروان شابران یا «شاوران» و «شکی» را باید نام برد[52].

از سرزمین شروان و توابع آن بیش از سی و چند سخنور نامی و عالم و حکیم و طبیب و منجم ظهور کرده‌اند که قریب نیمی از آنان پیش از قرن یازدهم بوده اند و مابقی در این چند قرن اخیر یعنی از قرن یازدهم به بعد به ظهور رسیده‌اند. ولی چنان که می‌دانیم از متقدمان تنها نام خاقانی و فلکی و سیدذوالفقار شروانی در نزد اهل ادب مشهور است و از متأخران حاج زین‌العابدین شروانی صاحب بستان‌السیاحه، و شاید صابر قفقازی از شناخته‌شدگان باشند. و نام دیگر بزرگان و شاعران پارسی زبان این خطه از نظر اکثر فضلا پوشیده مانده است و حال آن که آثار و اشعار غالب آنان از ذخائر گرانبهای زبان فارسی است، و سزاوار است تا دربارهٔ آنان تحقیقی لایق و فراخور صورت پذیرد و اینك در زیر به ذکر نام یا تخلص آنان در سه دسته می پردازد.

نخست دانشمندان و شاعران و بزرگانی که در سه قرن پنج تا هفتم هجری ازاین سرزمین برخاسته‌اند مانند: فتحی ـ فرخی و عزالدین معاصر خاقانی و احمدبن علی بن احمد معروف به ابن سیمکه صاحب تلخیص الآثار و متوفی بسال ۵۰۴ و فریدالدین علی بن عبدالکریم از دانشمندان و منجمان بزرگ قرن ششم و محمدبن ابی بکر از موسیقی‌دانان و هنرمندان قرن هفتم.

دسته دوم شعرا و دانشمندانی که در قرن هشتم تا پایان قرن دهم به ظهور رسیده اند مانند بدر شروانی ملك‌الشعرای دربار شروانشاهان و حلیمی و ملانجمی و شمس‌الدین محمد و سیدیحیی عارف بزرگ و صاحب آثار و تألیفات. دیگر نطقی قصه‌خوان و عتیقی شروانی متولد در شماخی و شکرالله شاعر و مفسر و محدث و ریاضی‌دان و منجم و طبیب سلطان محمد فاتح. و عبدی شروانی[53] و حزین شروانی که زادگاه او در شماخی بود و مثنوی نغز دلکشی دارد و جلال شروانی طبیب و حکیم و شاعر و معاصر شاه شجاع درنیمه قرن هشتم هجری که گفته است:

ازین دیار برفتیم و خوش دیاری بود
به آب دیده بشستیم اگر غباری بود
جلال رفت و ترا بعد ازین شود معلوم
که آن شکستهٔ مسکین چگونه یاری بود

در آخر میرزا محمد بن حسن شروانی از سخنوران و عالمان و فاضلان و دارای آثار و تألیفات بسیار، متوفی بسال ۱۰۹۸ هجری که این رباعی ازوست:

یاد تو کنم دلم پر از خون گردد
وین دیدهٔ اشك‌خیز جیحون گردد
هر چند زدیده اشك حسرت بارم
در سینه‌ام آتش غم افزون گردد

دیگر کمال‌الدین مسعود است صاحب طبع روان و ذوق سرشار و سرایندهٔ این اشعار:

به سوز سینهٔ مستان به رفت می‌ناب
که نیست سوز مرا سازگار غیر شراب

این شعر هم در صنعت قلب مستوی بر قدرت طبع او گواهست:

شکر دهنا غمی مداری
ای راد می مغانه درکش

اگرچه رشته سخن در این باب هیچ گونه تفصیل و اطناب را برنمی‌تابد ولی ذکر نام برخی دیگر را از سخنوران این سرزمین بیجا و نامناسب نمی‌داند و آن گروه سوم از شعرای شروانست که از آغاز قرن یازدهم تا پایان قرن سیزدهم به جلوه گری پرداخته اند. مانند: میرالهی شروانی و میرزانصرالله بهار و شیخ احمد فرزند محمدتقی و شاه و سید و شمسی و آتشی و حاج زین‌العابدین شروانی معروف و متخلص به تمکین. و حسین بن عبدالله و علی‌اکبر طاهرزاده متخلص به صابر قفقازی صاحب هوپ هوپ‌نامه. و سیدحسن فیضی شروانی واعظ که فرموده است:

گفتی توان به آن مه نامهربان رسید
گر بگذری زخود به خدا می توان رسید

و نشاط شروانی و نشانی شروانی که این بیت ازوست:

جز ناله انیس دل بیمار کسی نیست
آن هم نفسی هست زضعف و نفسی نیست

و کسان دیگری که روزبروز شمارشان روزافزون بود تا آن که براثر بروز حوادثی درمحاق فراموشی و





تعطیل افتاد. امید است که با تحولات اخیر بار دیگر رفته رفته آب رفته باز باز آید به جوی.

۱۱ـ قراباغ

شهریست از قفقاز در سرحد شرقی اَرّان. قریهٔ گلستان که معاهدهٔ دولتین در آن‌جا بسته شد از توابع قراباغ است[۵۴]. از این سرزمین برخاسته‌اند: ابوالفتح‌خان طوطی و خواهر وی آقابیگم ملقب به «آقاباجی» و «عبدالله طوطی» و کاشف. و لوحی که در قرن سیزدهم می‌زیسته‌اند. دیگر یوسف قراباغی معروف به «کوسج» که از علمای عصر خود بود و دارای آثار علمی مهم. ازوست:

خون شد دل من خوب شداین خون شدنی بود
آن به که زبیداد تو شد چون شدنی بود

۱۲ـ گرجستان

گرجستان از بلاد قفقاز است و درمیان چرکستان وداغستان واقع شده و امروز پایتخت آن تفلیس است. و گرجی نام قومی است از اقوام آن که به نام محل خود خوانده می‌شوند و زنان‌شان به حسن جمال مشهورند.

از سرزمین گرجستان و ازمیان اقوام گرجی خاصه از عهد صفویان به بعد شیرین سخنانی خوش ذوق برخاسته‌اند که اینك به نام گروهی از آنان اشاره می‌شود:

اختر گرجی، برهمن، خسرو، سرگشته (میرزا عبدالله اشتها)، دوستاق (محمد علیخان)، نشاطی، مکنون (آقامحمد)، ممتاز (فضلعلی بیگ)، ولی‌خان متخلص به ولی، یمینی (یوسف بیك) و از میان سخنوران گرجستان نیز کیخسرو گرجستانی و زینل گرجستانی فرزندان اصلان‌خان شایان ذکرند[۵۵].

۱۳ـ گنجه

شهر بزرگ گنجه در روزگاران گذشته ازمهمترین مراکز علمی و ادبی قفقاز بوده و چنان که گفته شد امیران و فرماندهان آن‌جا بیش از سایر نواحی به تشویق شعرا و ادبا پرداخته‌اند. مانند امیر فضلون (۳۷۶ـ۴۲۲) و امیر ابوالاسوار که نام آنان در قابوسنامه آمده است و ابوالحسن علی لشکری و غیره[۵۶]. به همین سبب یعنی در اثر تشویق و حمایت این شهریاران ادب‌پرور سخنوران و نامدارانی بزرگ در این سرزمین ظهور کرده اند که نام وآثار برخی از آنان تاکنون باقی است مانند: ابوالعلاء گنجوی استاد و عمّ خاقانی شروانی و محمدکریم‌خان پرتو که از خوانین و حاکمان گنجه بوده است. ازوست:

بناز افکن لب پرخنده خنده
یکی آزاد کن چون بنده بنده
اگر باری زپرده رخ گشایی
نماند در جهان یك زنده زنده

و تاج‌الدین احمدپور خطیب از مشاهیر علما و فضلای قرن پنجم که نمونهٔ اشعار او گذشت. و تاج گنجه تاج‌الدین احمدپور خطیب. و ذبیح گنجه‌ای صاحب دیوان اشعار رایق و رفیع گنجه‌ای از سخنوران قرن سیزدهم. و قوامی مطرزی صاحب بدایع‌الاسحارفی صنایع‌الاشعار و شیخ ابراهیم قدسی از سخنوران قرن نهم و کفائی گنجوی از مدیحه‌سرایان ملوك طبرستان و سخنوران قرن سوم هجری که ذکر وی گذشت. و مصاحب گنجوی از معاصران شاه‌عباس بزرگ و مهستی گنجوی از سخنوران قرن پنجم و خیر ختام نظامی گنجوی «کاین همه آوازه‌ها از بهر اوست»[۵۷]

۱۴ـ نخجوان *

نخجوان در شمال رود ارس واقع و روایاتی بدان منسوب است. از این شهر نیز بزرگان و شاعران و عارفانی به ظهور رسیده‌اند که نام برخی از آنان عبارتست از: امیرالدین مسعود از مهندسان و منجمان قرن ششم هجری و خواجه خوشنام از عارفان قرن پنجم و شیخ حسن نخجوانی عالم و عارف بزرگ قرن هفتم هجری و بابانعمةالله نخجوانی ازعلما و مشایخ قرن نهم صاحب آثار و تألیفات و هندوشاه نخجوانی از شعرا و نویسندگان قرن هشتم مؤلف کتاب معتبر تجارب‌السلف و فرزند وی محمد معروف به شمس منشی مؤلف کتاب صحاح‌العجم. و خلیل نخجوانی که شرح حالش در تحفهٔ سامی آمده است[۵۸].

□□□

این بود شرحی دربارهٔ سخنوران و بزرگان پارسی زبان خطه قفقاز و در بیان مطالب چنانچه پوشیده نماند همه جا باختصار پرداخت، بخصوص در قسمت دوم یعنی ذکر شاعران و عالمان که بسیار بسیار مختصر و فهرست‌وار بیان گردید و از شعرای مشهور فقط بذکر نام یا تخلّص آنان اکتفا شد و ازآنان که مشهور و شناخته نبودند اشاراتی چندان که مشتاقان را راه‌گشایی برای تحقیق و بسط و تکمیل مطلب باشد. و اگر گاهی در طی سخن به بیان شعری ازاین و آن پرداخت نمك طعام و چاشنی کلام و گاهی نیز برای رفع ابهام و مناسب مقام بود تا چهرهٔ سخن بسیار زشت ننماید و خوانندگان را شنیدن آن پرملال نیفزاید.

اقرار دارد که آنچه در این مختصر فراهم گردیده نه در خور این عنوان و شایستهٔ قدر بلند آن است بل یادآوری و فتح بابی است تا از این پس استادان جوان و محققان پرتوش و توان در این راه قدمهای بزرگ بردارند و حق مطلب را به نحو مطلوب بگزارند و مجموعه‌ای کامل در این باره فراهم سازند و ابواب و فصول دیگری بر صفحات کتاب پربهای ادبیات فارسی بیفزایند که الحق جای نام و اشعار و آثار بیشتر این بزرگان در تاریخ ادبیات ما خالی است و جز چند تن که از مشاهیر شهر سخن و از نامداران شعر و ادب پارسی هستند قدر دیگران ناشناخته و مجهول مانده است و نامشان را بسیاری از علاقه‌مندان به شعر و ادب پارسی نمی‌دانند.

یادداشتها

۱ـ رجوع فرمایند به تاریخ ادبیات دکتر صفا، ج ۲، ص ۴۲۲، شرح حال قطران تبریزی و دیوان قطران به اهتمام دانشمند مرحوم آقای محمد نخجوانی و شهریاران گمنام از احمد کسروی، ص ۱۶۸ و ۱۷۴ و ۲۰۳ و ۲۱۳ تا ۲۷۰.

۲ـ مدفنش در اَرّان است. تاریخ گزیده.

۳ـ قابوسنامه و حواشی آن به تصحیح شادروان استاد دکتر غلامحسین یوسفی (رحمة‌الله علیه) ص ۴۱ و ۱۹۹.

۴و۵ـ دانشمندان آذربایجان تألیف مرحوم محمدعلی‌خان تربیت (این مأخذ ازاین پس تنها با کلمهٔ «تربیت» ذکر می‌شود.) دیگر دیوان مهستی گنجوی به اهتمام مرحوم طاهری شهاب ص ۱۸.

۶ـ برای آشنایی بیشتر به شرح حال شروان شاهان رجوع فرمایند به تاریخ مختصر ایران، تألیف پاول هرن، ترجمه استاد مرحوم دکتر رضازادهٔ شفق و مقدمهٔ دیوان ناصر بخارائی به تصحیح و حواشی دکتر مهدی درخشان نویسنده این مقال، ص۳۶ مقدمه و مأخذ دیگری که در آن کتاب ذکر شده.

۷ـ آقای دکتر جمال‌الدین فقیه استاد پیشین دانشگاه شهید بهشتی (ملی سابق) در تألیفی ارزنده به نام آذربایجان و نهضت ادبی برخی از این مباحث را بتفصیل بیان کرده اگرچه کتاب وی دربارهٔ آذربایجان کنونی ایران است ولی قسمتهایی ازآن شامل قفقاز و نواحی آن نیز می‌شود. در تهیه مطالب این مقاله و به دست آوردن مأخذ آن از این کتاب مکرر استفاده شده است.

۸ـ تاریخ ایران باستان، تألیف مشیرالدوله پیرنیا، ج۱، ص ۲۰۶ و ج۳، ص ۲۶۴۰ ـ جغرافیای تاریخی ایران، تألیف بارتولد، ترجمهٔ حمزهٔ سردادور، ص ۲۶۷، حماسه‌سرائی در ایران، دکتر صفا؛ سبك‌شناسی بهار ج۱؛ فرهنگ معین و مأخذ دیگر.

۹ـ به نقل از کتاب آذربایجان و نهضت ادبی ص ۱۶۷ تا ۱۸۱.

۱۰ـ آقای دکتر حسین آذران (دکتر نخعی) رئیس پیشین دانشکده ادبیات دانشگاه جندی‌شاپور تحت عنوان... «بحثی دربارهٔ زبان فارسی و چگونگی گسترش آن در ایران» مقاله‌ای مشروح و مستوفی نوشته است که شایان مطالعه است علاقه‌مندان رجوع فرمایند به پژوهشنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه جندی‌شاپور؛ شماره یك، سال اول اسفندماه سال ۲۵۳۶ (= ۱۳۵۶). ونیز رجوع شود به تاریخ ادبیات استاد همائی، ج۲، ص ۲۹۰ و سبك‌شناسی بهار، ج۱، ص۱۴۵ و تاریخ ادبیات دکتر صفا ج۱ ص ۱۲۸.

۱۱ـ همان مأخذ.

۱۲ـ احسن التقاسیم فی معرفة‌الاقالیم، ص ۳۷۳. در قرنهای نخستین اسلامی که مسلمین بر ایران استیلا داشتند بیشتر اَرّان و گاهی نیز ارمنستان تابع حکومت آذربایجان بود بدین سبب مقدسی وهمچنین استخری و ابن‌حوقل زبان این سه ناحیه راباهم ذکر می‌کنند. (رك شهریاران گمنام ص ۲۶۷، و نیز حکایتی است در تاریخ برامکه، تألیف استاد بزرگوار مرحوم میرزا عبدالعظیم‌خان

قریب رضوان‌الله تعالی علیه ص۱۴ که مؤید این معنی است و می‌رساند که حکومت آذربایجان و ارمستان در قرن دوم هجری با یك نفر بوده است).

۱۳ـ کتاب المسالك و الممالك اصطخری چاپ لیدن ص ۱۹۱ و کتاب صورة‌الارض ص ۲۵۰ چاپ لیدن و نیز رجوع شود شهریاران گمنام ص۱۴۵.

۱۴ـ از جمله علامه قزوینی در بیست مقاله ج۱ ص ۱۸۴ و ملك‌الشعراء بهار در سبك‌شناسی ج۱ ص۱۴۴ و استاد همائی در تاریخ ادبیات ج۲ ص ۲۹۰ و استاد دکتر صفا و استاد دکتر کیا و دیگران و دیگران.

۱۵ـ دانشمندان آذربایجان ص ۳۱۵.

۱۶ـ مقدمه لغت فرس اسدی طوسی به قلم اقبال آشتیانی.

۱۷ـ صفحه ۲۰۸، نخستین شاعر پارسی گوی و آذربایجان. این شاعر ازمردم هرند بود ولی چنان که گفته شد زبان تمام این نواحی یکی بوده است.

۱۸ـ سفرنامه ناصر خسرو ص۷.

۱۹و۲۰ـ دیوان قطران و شهریاران گمنام ص ۳۷۵ تا ۳۱۱.

۲۱ـ شهریاران گمنام ص ۲۶۲ حدودالعالم من‌المشرق الی‌المغرب، چاپ دکتر منوچهر ستوده ـ آذربایجان و نهضت ادبی، دکتر جمال‌الدین فقیه ص۸۰.

۲۲ـ نام اُرّان مکرر در اشعار خاقانی و نظامی و دیگران آمده است. اکنون به جای اُرّان شهر قراباغ بنا شده است.

۲۳ـ نزهة‌القلوب، قاموس الاعلام.

۲۴ـ تربیت ص ۴ به نقل از سفینهٔ خوشگو.

۲۵ـ تربیت به نقل از خلاصة‌الاشعار ص ۹۱.

۲۶ـ تربیت ۱۵۷ و مجمع‌الخواص ص ۲۳۲.

۲۷ـ تذکرهٔ نصرآبادی ص ۲۸۲ ـ تربیت ص ۱۷۸.

۲۸ـ تربیت ۱۸۷ ـ تحفهٔ سامی.

۲۹ـ مجمع‌الخواص ص ۹۰ ـ تربیت ص ۲۱۲. (به نقل از خلاصة‌الاشعار و مآخذ دیگر).

۳۰ـ تحفه سامی ۱۱۹ و دهخدا و مآخذ دیگر.

۳۱ـ تربیت ۲۹۶.

۳۲ـ مجمع‌الخواص ص ۱۷۶ ـ هفت اقلیم اقلیم چهارم، تربیت ۳۰۱.

۳۳ـ تربیت ص ۳۱۲ (به نقل از مآخذ متعدد دیگر).

۳۴ـ تربیت ص ۳۶۱.

۳۵ـ همان مأخذ.

۳۶ـ نام این سخنور دردانشمندان آذربایجان اثر مرحوم تربیت «تاجی» ذکر شده ولی در مجمع‌الخواص «نامی» درجست.

۳۷ـ مطلع قصیدهٔ کاتبی نیشابوری چنین است:

مرا غمیست شتر بارها بحجرهٔ تن
شتر دلی نکنم لم کجا و حجرهٔ من

شاعری متخلص به واصفی قصیدهٔ مزبور را جواب گفته و درهر بیت عناصر اربعه را نیز بدان افزوده است بدین مطلع:

مبند بر شتر باد خاك حجرهٔ تن
شتر در آب فشاران و حجره آتش زن

طالبان تفصیل رجوع فرمایند مجله آینده سال ۱۳۰۶ ـ شماره ۲۰ ص ۵۸۲. مقاله‌ای سودمند ازمرحوم تربیت.

۳۸ـ هفت اقلیم (چهارم).

۳۹ـ این میرزاعلی خان لعلی تولدش در تبریز بوده است.

۴۰ـ برای آشنایی بیشتر به شرح حال و آثار این شاعران رجوع شود به دانشمندان آذربایجان و سفینة‌المحمود و مجمع‌الفصحاء هدایت.

۴۱ـ باکو از ریشه بغ به معنی خدا (مانند بغداد، بغستان، بغبور)، ـ رك مزدیسنا ازاستاد دکتر معین ص ۱۸۷ و نزهة‌القلوب و حدودالعالم ص ۱۶۴ ـ و برهان قاطع ذیل کلمه «بغ».

۴۲ـ تربیت ص ۲۱۵ به نقل از جنگی خطی.

۴۳ـ تربیت ص ۲۵۵. این کتاب به عربی است.

۴۴ـ همان مأخذ. این بیت را مرحوم تربیت یك بار به عهدی باکوئی و جای دیگر به عبدی شروانی نسبت داده.

۴۵ـ برای آشنائی شرح حال و آثار سخنوران و بزرگان بردع و چرکس رجوع شود به دانشمندان آذربایجان و فرهنگ خیام‌پور و مأخذی که در آن‌جا ذکر شده.

۴۶ـ رك: آذربایجان و نهضت ادبی، ص ۸۰.

۴۷ـ به جای آن قراباغ بنا گردیده است و ارّان در قدیم در قلمرو شروانشاهان بوده (چنانکه شرح آن گذشت) ـ ف. معین.

۴۸ـ فرهنگ معین، قاموس الاعلام.

۴۹ـ برای آشنائی به شرح حال آنان رجوع فرمایند به قاموس‌الاعلام و ریاض‌الشعراء و تربیت و تذکرهٔ صبح گلشن و فرهنگ سخنوران.

۵۰ـ رك: داغستان

۵۱ـ تربیت ص ۳۰۹.

۵۲ـ برای آشنائی بیشتر باوضاع شروان و شروان‌شاهان رجوع شود به احسن‌التقاسیم و حدودالعالم و ریاض‌السیاحه ص۵۱. و مآخذی که ذیل شماره ۶ قسمت اول ذکر شده.

۵۳ـ برای آشنائی به شرح حال و آثار آنها رجوع شود به تربیت و فرهنگ سخنوران و مآخذی که در آن جا ذکر شده.

۵۴ـ علامه قزوینی آورده است که قراباغ همان شهر «ارّان» درمصنفان قدیم است، رك تربیت ص ۴۰۴ و صفحات دیگر.

۵۵ـ برای آشنائی به شرح حال آنان رجوع شود به قاموس‌الاعلام و تذکرهٔ نصرآبادی و تحفهٔ سامی و سفینة‌المحمود و مجمع‌الفصحاء هدایت...

۵۶ـ رك شهریاران گمنام ص ۲۷۰ تا ۳۱۲ و قابوسنامه به تصحیح شادروان استاد دکتر غلامحسین یوسفی ص ۴۱ و ۱۹۹ و ۲۰۰.

۵۷ـ مقصود تشکیل کنگره حکیم نظامی بود که این مقاله نیز بدان مناسبت نوشته شد. مأخذ: تاریخ دیبات ادوارد براون، جلد دوم، ترجمه دکتر فتح‌الله مجتبائی، دانشمندان آذربایجان، دیوان مهستی گنجوی، آذربایجان و نهضت ادبی.

۵۸ـ دانشمندان آذربایجان، فرهنگ سخنوران و مآخذی که در آن کتاب ذکر شده است وراجع به نخجوان علاوه بر مآخذ مذکور رجوع شود آذربایجان و نهضت ادبی از دکتر جمال‌الدین فقیه.



مرگ، پایان کبوتر نیست!

● م ـ پروهان



زندگینامه سهراب سپهری:

سهراب سپهری در سال ۱۳۰۷ شمسی در شهر کاشان، دیده به جهان گشود. تحصیلات ابتدایی را در دبستان خیام به پایان رساند و با آنکه شاگرد ممتازی بود، در سال ۱۳۲۲ دورهٔ دبیرستان را نیمه کاره رها کرد و به دانشسرای مقدماتی پسران رفت و در سال ۱۳۲۴ دوره دو سالهٔ دانشسرا را به پایان رساند و در ادارهٔ فرهنگ کاشان به عنوان معلم استخدام شد، ولی طبع بی قرار او سبب شد که پس از دو سال استعفاء دهد. او در سال ۱۳۲۷ موفق به اخذ دیپلم شد و برای ادامه تحصیل به تهران آمد و در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران، پذیرفته شد. در ضمن در شرکت نفت هم مشغول کار شد. ولی سرشت خلاق سهراب با فضا و مناسبات اداری هماهنگ نبود. سهراب کسی نبود که دل به ارزشها و مشغله‌های اداری ببندد. از همین رو، بعد از یك سال از شرکت نفت هم استعفاء داد. در سال ۱۳۳۲ شمسی دورهٔ دانشکده را با رتبهٔ اول به پایان برد و مدال درجهٔ اول علمی را به خود اختصاص داد. او افزون بر نقاشی و سرودن اشعار، یادداشتها و ترجمه‌هایی هم از خود به یادگار گذاشته است. سهراب در طراحی و نقاشی نیز سبك ویژه و ممتازی داشت و در بسیاری از نمایشگاههای داخلی و خارجی شرکت کرد و جوائز و امتیازاتی هم به دست آورد.

سرانجام در نخستین روز از اردیبهشت ماه ۱۳۵۹ شمسی، در پی یك دوره بیماری جانکاه که از پیکر نحیف او تنها پوست و استخوانی برجای نهاده بود، چشم از این جهان فرو بست. پیکر بی‌جان سهراب را به زادگاهش، کاشان بردند و کمی آنسوتر از گلستانه که آن همه دوستش می‌داشت، در صحن امامزاده سلطان علی در قریهٔ مشهد اردهال به خاك سپردند. یادش گرامی باد

روز شمار زندگی سهراب سپهری

۱۳۰۷ تولد در کاشان

۱۳۲۶ چاپ نخستین کتاب او تحت عنوان در کنار چمن یا آرامگاه عشق. (سهراب، هرگز این کتاب را به عنوان یك اثر جدی مورد توجه قرار نداده است).

۱۳۳۰ انتشار کتاب «مرگ رنگ»

۱۳۳۲ انتشار کتاب «زندگی خوابها»

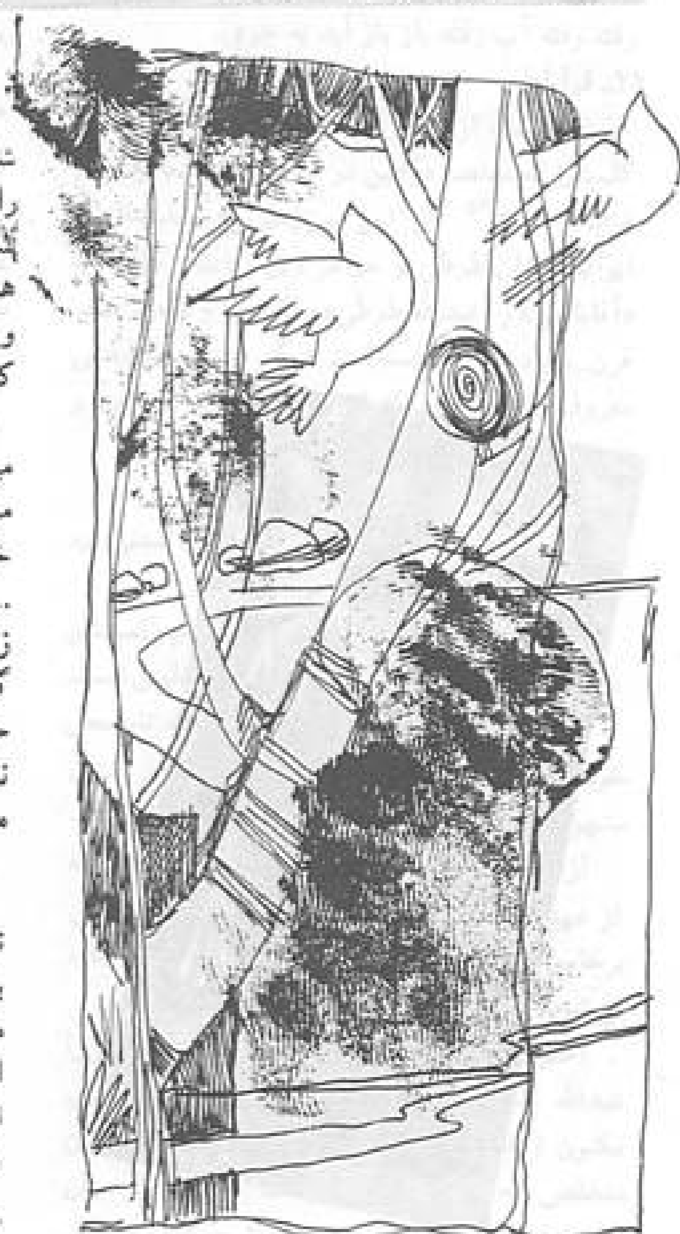
۱۳۴۰ انتشار کتاب «آوار آفتاب» و «شرق اندوه»

۱۳۴۴ انتشار شعر بلند «صدای پای آب»

۱۳۴۵ انتشار شعر بلند «مسافر»

۱۳۴۶ انتشار کتاب «حجم سبز»

۱۳۵۹ مرگ در تهران



دوازده سال از خاموشی سهراب سپهری می گذرد. شاعری که زندگی را می شناخت و از آن بیش، مرگ را. او از آن دست شاعرانی بود که گویی با مرگ زاده شده بود، و همه جا از زندگی نشان می‌جست.

همیشه با نفس تازه راه باید رفت
و فوت باید کرد
که پاك پاك شود صورت طلایی مرگ

او مرگ را به مثابه قانونی ضروری در متن زندگی می‌شناخت و می‌دانست که زندگی در بطن خویش، به مرگ، همچون ضروریترین چیز برای دوام و بالندگی خویش نیازمند است:

.... گاه زخمی که به پا داشته‌ام
زیر و بمهای زمین را به من آموخته است
گاه در بستر بیماری من
حجم گل چند برابر شده است
نهراسیم از مرگ
مرگ پایان کبوتر نیست...

(صدای پای آب)

توجه سهراب به مرگ، از نگرش ویژه او به زندگی نشأت می گیرد. نگرشی که ریشه‌هایش از عرفان شرق بویژه عرفان خاور دور (چین و ژاپن) آب می‌خورد. همه چیز مظاهر یك وجودند. پرتوی از یك ذات و چنین است که تأمل در اندیشهٔ مرگ، می تواند به مفهوم اندیشیدنی ژرفتر به زندگی و ذاتِ هستی باشد. برای او لحظه‌های زندگی، همچون جلو ه‌های حقیقت، پرجاذبه و ستودنی اند؛ اما بر آن نیست که آن را به چنگ آورد، زیرا می‌داند هرگونه تلاشی برای تصرف زندگی، به از کف دادن آن می انجامد. سپهری توجهی ژرف به کشف لحظه‌های زندگی دارد، بی آنکه بخواهد آن را به حوزهٔ تصرفات خود بکشاند.

زندگی بال و پری دارد با وسعت مرگ
پرشی دارد اندازهٔ عشق
زندگی چیزی نیست که لب تاقچهٔ عادت
از یاد من و تو برود...

اکنون سهراب، همان گونه که آرام و بی سر و صدا در آرامش و سکوت «دائو» با خود خلوت می‌کرد، آهسته از دیار زندگان کوچ کرده است. انگار دری را گشوده و از آن به بی کرانها ره سپرده است؛ رو به آن «وسعت بی‌واژه» که همواره او را به خود می‌خواند.

آنان که شعر «دوست» او را خوانده اند، بی گمان در آن نشانی از خود شاعر را می بینند:

بزرگ بود
و از اهالی امروز بود
و با تمام افق‌های باز نسبت داشت
و لحن آب و زمین را چه خوب می فهمید
صداش،
به شکل حزن پریشان واقعیت بود
و پلك‌هاش
مسیر نبض عناصر را
به ما نشان داد
و دست‌هاش

هوای صاف سخاوت را
ورق زد
و مهربانی را
به سمت ما کوچاند
به شکل خلوت خود بود
و عاشقانه‌ترین انحنای وقت خودش را
برای آینه تفسیر کرد
و او به شیوهٔ باران پر از طراوت تکرار بود
و او به سبك درخت
میان عافیت نور منتشر می‌شد
همیشه کودکی باد را صدا می‌کرد
همیشه رشتهٔ صحبت را
به چفت آب گره می‌زد
برای ما یك شب
سجود سبز محبت را
چنان صریح ادا کرد
که ما به عاطفهٔ سطح خاك دست کشیدیم
و مثل لهجهٔ یك سطل آب تازه شدیم

□

و بارها دیدم
که با چقدر سبد
برای چیدن یك خوشهٔ بشارت رفت

□

ولی نشد
که روبروی وضوح کبوتران بنشیند
و رفت تا لب هیچ!
و پشت حوصلهٔ نورها دراز کشید
و هیچ فکر نکرد
که ما میان پریشانی تلفظ درها
برای خوردن یك سیب
چقدر تنها ماندیم.

(حجم سبز)

□



شاید بعضی‌ها ندانند که سهراب در کنار نقاشی و سرودن شعر، تجربه‌هایی نیز در ترجمهٔ شعر دارد. سهراب، عمیقاً مجذوب سادگی و بی‌پیرایگی هایکوهای ژاپنی بود. آنچه در هایکو نقش تعیین کننده دارد، نفس و جوهر و واقعیت است و کلام به تعبیری نقش واسطه را بازی می‌کند. برای درك هایکو باید از دیدگاهی عرفانی به آن نگاه کنیم و از زاویهٔ نگرش ویژهٔ شاعران ژاپنی ـ با حال و هوایی شهودی ـ شاعرانه به آن بنگریم. هایکو را «نشان دهندهٔ یك راه زندگی و یك شیوهٔ زیستن روزمره» تعریف کرده‌اند.(۱)

یکی از ویژگیهای شعر ژاپنی، چکیدگی و ایجاز آن است. این ویژگی در هایکو به اوج خود می‌رسد. هنر هایکو از یك سو تا حد ممکن به زندگانی و طبیعت ناب نزدیك است و از سوی دیگر، از ادبیات فاضلانه دور است. هایکو آنگاه نشانگر خلاقیت محض است که بیان احساس درونی انسان باشد و یکسره از «من» به دور. تنها به این ترتیب، هایکو نمود می‌یابد. زیرا تا زمانی که «من» شاعر در کار است، هایکو در قید و بند می‌ماند. هایکو و ذن، از «من» به هر شکلی که بیان شود، بیزارند. زیرا «من» شاعر برآن است که به شعر خود شکوه ببخشد؛ حال آنکه محصول هنری باید عاری از هر صنعت و قصدی باشد. هنرمندان باید به نوای آسمانی نه انسانی گوش فرا دهند و هرکه این نوا به گوش اورسیده باشد، باید خود را بی‌هیچ کار به خود رها کند: «آرام بنشیند، بی‌آنکه کاری کند»(۲)

بگذار تا ندانستگی، خود را آشکار کند. تنها بدین ترتیب می‌توان در این جهان در حال تغییر، نیم نگاهی به چیزهای جاوید افکند. از این راه می‌توان به رازهای واقعیت نگریست. دیدارهای ناگهانی طبیعت که جوهر هایکو را تشکیل می‌دهند، چنین پیدا می‌شوند که شاعر هایکوی اصیل، از خود بیخود است و بی‌هیچ قصد و اندیشهٔ خاصی شعر می‌سراید. هایکو خود می‌آید و بدین ترتیب، هایکو جزئی بریده و مجزا از طبیعت نیست و بهتر است بگوییم که همان کل طبیعت است.(۳)

هایکو به یك معنا، تجربه‌ای است خارج از زمان و چون ژرف بنگریم در می‌یابیم که جز همین دم، دیگر زمانی نیست و گذشته و آینده، تجریداتی هستند که واقعیت ندارند و به تعبیر «دکتر پرویز فروردین» آنچه می‌ماند، حال جاوید و یا گُستره‌ای از اکنون است.(۴) رهرو آیین ذن، هستی را در گستره‌ای از حال تجربه می‌کند؛ زیرا به تجربه و شهود دریافته است که تنها اکنون هست؛ نه از جایی می‌آید و نه به جایی می‌رود. اگر همیشه در جنبش و حرکت است، با این همه آرام است و اگر در پی شناخت لحظه برآییم؛ اگر بر آن شویم تا خود را در لحظه بازیابیم و اگر تلاش کنیم که آن را احساس کنیم، از ما می‌رمد و آنگاه است که ناگهان خود را در هیاهوی زمان شناور می‌یابیم و از حال جاویدان به زمان و زمینی دیگر پرتاب می‌شویم.

سهراب شیفتهٔ عرفان خاور دور بود. تأثیر عمیق و پردامنه ذن بر شعر و نقاشی سهراب سپهری انکار ناپذیر است. فضای تهی نقاشی‌های او که با چند حرکت قلم جان می‌گیرند و روی گرداندن او از زشتی،

نفرت و ناراستی که در اشعار او جلوه‌گر است، و آن سبکباری و آرامش سیّال که در پس اشعارش جریان دارد، از او شاعری کم مانند ساخته است. شاعری که «اگر به مسائل و مشکلات اجتماعی و واقعیتهایی چون جنگ، فقر، بیماری، و حتی جنسیت نمی‌پردازد، نه به آن علت است که یکسره از آنها غافل است. بلکه از آن روست که بر اساس آیین خود، خواهان فراموشی آنهاست. امّا در همین فراموشی ظاهری است که با ژرفشی افزونتر از هر بیان ساده دلانه، زخم اندرون خود را می‌گشاید و نغزترین و گویاترین اندیشه‌های انسانی را بیان می‌دارد.

و امّا آنچه در زیر می‌خوانید، به احتمال، حاصل دوران اقامت طولانی او در ژاپن یا کمی پیش یا پس از آن است. مجموعه «شرق اندوه» نیز که بخش اعظم آن در ژاپن سروده شده است، تا حد زیادی از هایکوهای ژاپنی و آیین ذن تأثیر پذیرفته است. شرق اندوه، بخش آخر کتاب «آوار آفتاب» است که سهراب در هنگام تدوین «هشت کتاب»، آن را از این مجموعه جدا کرد و به آن استقلال بخشید.

با عذرخواهی از تاخیری که در چاپ این مطلب پیش آمد، و با سپاس از پروانه سپهری که در سالگرد خاموشی سهراب، با ارسال یادگارهایی از او، انگیزه‌ای برای نگارش این یادواره به دست داد، ترجمهٔ هفت هایکو را به خوانندگان ادبستان تقدیم می‌کنیم؛ با این امید که با همّت خواهرش آثار بجا مانده از این شاعر و نقاش برجستهٔ ایرانی، به زودی در دسترس علاقه‌مندان او قرار گیرد.

نیلوفر وارونه

مانده تا برف زمین آب شود
مانده تا بسته شود این همه نیلوفر وارونهٔ چتر
یا تمام است درخت
زیر برف است تمنای شنا کردن کاغذ در باد
و فروغ ترِ چشم حشرات
و طلوع سر غوك از افق درك حیات
مانده تا سینی ما پر شود از صحبت سنبوسه و عید
در هوایی که نه افزایش یك ساقه طنین دارد
و نه آواز پری می‌رسد از روزن منظومه برف
تشنهٔ زمزمه‌ام
مانده تا مرغ سرچینه هذیانی اسفند صدا بردارد
پس چه باید بکنم
من که در لخت‌ترین موسم بی‌چهچه سال
تشنه زمزمه‌ام
بهتر آن است که برخیزم
رنگ را بردارم
روی تنهایی خود نقشه مرغی بکشم


چهرهٔ لسان الملک به قلم سپهری



□ شب

با آنکه می‌دانم
در پی صبح
شب باز خواهد آمد،
با اینهمه، طلوع آفتاب
چه نفرت آور است، دریغا!

(فوجی وارو نومی جی تولو)

□ پیام

در پهنه بیکران اقیانوس
پاروزنان
به سوی جزایر دور دست می‌روم
به دوستانم خبر دهید
ای قایقهای ماهیگیری!

(تاکامورا)

□ رود

به سان رودخانه می نانو
که از قلهٔ کوهستان تسوکوبا
سرازیر می‌شود
عشق من که هر آن فزونی می‌یابد
اکنون رودی ژرف و پهناور شده است

(یوزی)

□ تنهایی

با چشم دلسوزی
به یکدیگر بنگریم
ای درخت گیلاس کوهستان!
بیرون از گلهای تو
دوستی برایت نیست

(گیوسن)

□ گلهای بهاری

در روزهای بهاری
در آن هنگام که پرتو آسمان ابدی
بدین سان زیباست
برای چه گلها
با دلی بی‌آرام از هم جدا می‌شوند؟

(تو مونوری)

□ زندگی

زندگی
به چه می‌ماند؟
به امواج سپیدی
که قایق در پی خود باقی می نهد
قایقی که در پی خود باقی می نهد
قایقی که با حرکت پارو
در سپیده دم می گذرد

(کاسوئو آسون مارو)

□ برگهای افرا

در برابر باد پاییز
برگهای افرا
بی‌هیچ پایداری پراکنده می‌شوند.
به کجا می‌روند؟ هیچکس نمی‌داند
و من، اکنون افسرده‌ام

(کاسوئو آسون مارو)

پانویسها:

۱) نقل به معنی از کتاب «ذن، روانشناسی و روان درمانی در خاور دور» / دکتر پرویز فروردین ۱۳۶۵
۲) تاریخ فلسفهٔ چین باستان / ع. پاشایی / ص ۱۱۹ / مازیار
۳) هایکو / احمد شاملو / ع. پاشایی / انتشارات مازیار
۴) نگاه کنید به کتاب ذن... / پرویز فروردین / بهمن / ص ۴۸
۵) هشت کتاب / سهراب سپهری / طهوری / چاپ سوم



پروین از دیدگاه روانشناختی

■ دکتر روح انگیز کراچی

ضرورت تاریخی ـ اجتماعی در جامعه‌ای نابهنجار، روشن اندیشان و هوشمندان را در برابر بدخواهی، نادانی، بی عدالتی و کاستی قرار می‌دهد تا علیه نظامی ایستا و بیدادگر، خواهان آینده‌ای نیک در جامعه‌ای آرمانی باشند.

با توجه به بافت فرهنگی و ساختار اقتصادی جامعه در دورهٔ رضا خان که نادانی، جهالت و بیدادگری از خصیصه‌های ملموس آن بود، از یك شاعر روشن اندیش انتظاری جز برخورد خردمندانه نمی‌رود. تعارض پروین در اصل با نظام مسلط بیدادگر و جهل عمومی بود. او برای اعتلای فرهنگی، برای آزادی و برای پی ریزی جامعه‌ای مبتنی بر عدالت کوشید، و این در حالی بود که تاریك اندیشان نابخردِ زمانهٔ او از ماحصل جهالت عمومی سود بردند. بی‌شك تحلیل روانشناختی شاعر، برای شناختن واقعیتهای جامعه، بافت فرهنگی جامعهٔ نابهنجار و جهان آرمانی او مؤثر خواهد بود.

در بررسی ساختار روانی این زن شاعر و رفتار بهنجار او، ویژگیهای جسمی، روانی و تأثیر عواملی چون وراثت، هورمونها و محیط، کاملاً قابل اعتنا و بررسی هستند. در روانشناسی تجربی «یونگ» (Jung) که افراد بشر به دو گروه درون گرا (intravert) و برون گرا (extravert) گرایش دارند، گرایش به برون گرایی در رفتار شاعر مغلوب است. از جمله خصوصیات بارز رفتار درونگرایانهٔ او عدم تماسهای اجتماعی و مصاحبت با دیگران، سنت گرایی، دیرآشنایی و عدم بروز حالتهای هیجانی ـ عاطفی بود. با این حال وی فاقد دو ویژگی مشخصِ درونگرایان (بی خبری و خیالبافی) بود. به استناد طبقه بندی کرچمر (Krechmer) شاعر در تیپ اسکیزوتیمیك (Schizotymic) یا افرادی با ویژگی رفتاری «گوشه گیری و درونگرایی» جا می گیرد.

به استناد طبقه بندی روانی ویلیام شلدون (William Sheldon) شاعر جزو گروه سربرو تونیا (Cereberotonia) است که افرادی متفکر، گوشه گیر، درونگرا و بسیار حساس هستند. پروین از شخصیتی بهنجار و سالم برخوردار بود، اهدافی واقعی را دنبال می کرد. اعمال او از نظر اجتماعی مورد پذیرش بود، فراتر از دنیای درون خود را می‌دید. نگرشی برونگرایانه به دنیای عینی بیرون از خویشتن داشت. با تمایلات اجتماعی قوی، شخصی مستقل بود که بر زندگی خویش تسلطی آگاهانه داشت. ارزشهای خلاقی خود را می شناخت. معلول نیروهای بیرونی نبود. راه زندگی خویش را شخصاً انتخاب می کرد و به خویشتن اعتماد و اطمینان داشت. تعهّد و رسالت خویش را به عنوان شاعر می شناخت و با بیان دردهای اجتماعی در قالبی پندگونه در تلاش بهسازی اجتماعی بود. او شخصی انزوا طلب، نوعدوست، با

محبّت، کمال جو و فرا رونده بود.

(۳۵) در آسمان علم، عمل برترین پر است
در کشور وجود، هنر بهترین غناست
(۳۶) می‌جوی گرچه عزم تو ز اندیشه برتر است
می‌پوی گرچه راه تو در کام اژدهاست
دیوان پروین، ص ۱۶

ویژگی شخصیت بهنجار و خود شکوفای او، سادگی رفتار و کردار، خود بودن و اجتناب از تأثیر گذاری بر دیگران بود.

(۶) از تکلف دور گشتن، ساده و خوش زیستن
دیوان پروین، ص ۶۹
(۱۴) جلوهٔ صد پرنیان، چون یك قبای ساده نیست
عزت از شایستگی بود از هوسرانی نبود
دیوان پروین، ص۱۵۳
(۱۶) سادگی و پاکی و پرهیز، یك یك گوهرند
گوهر تابنده، تنها گوهر کانی نبود
دیوان پروین، ص ۱۵۴

او انسانی محتاط، انزوا طلب، آرام و متین بود. علاقه به خلوت گزینی به او امکان پذیرش خویش را داده بود. با «من» خویش کشمکش نداشت. نیاز به خلوت و تنهایی را به مصاحبت با دیگران ترجیح می‌داد.

(۱) ای خوش از تن کوچ کردن، خانه در جان داشتن
روی مانند پری از خلق پنهان داشتن
دیوان پروین، ص ۷۰
(۲) کنج قفس چو نیك بیندیشی
چون گلشن است مرغ شکیبا را
دیوان پروین، ص ۳

به نوشتهٔ دوستش ـ سرور مهکامه محصص ـ «او هیچگاه از فضائل ادبی و اخلاقی خود سخنی به میان نمی‌آورد و همین سادگی و سکوت، گاهی کوته نظران را در فضیلت ادبی و اخلاقی او به شبهه می‌انداخت.»[۱]

او به مرحله‌ای از رشد روانی رسیده بود که به محیط طبیعی و اجتماعی، احترام و محبّت دوستان و اطرافیان وابستگی نداشت، بلکه به توانائیهای خویش متکی بود.

(۱۱) نان خود از بازوی مردم مخواه
گر که تو را بازوی زور آزماست
دیوان پروین، ص ۱۷۲

و همین عدم وابستگی به عوامل خارجی باعث ثبات روانی او در برابر ناکامی‌ها و ضربه‌های خارجی بود. آرامش او محصول بی نیازی و عدم وابستگی به دیگران بود. او پذیرای خویش و کاستیها و ضعفهای خود بود، بر عواطف و احساسات خویش تسلط داشت و بیشتر به همین سبب صورت ظاهری او نشان دهندهٔ خشم و نفرت، و یا عشق و علاقهٔ او نبود. در مورد بزرگترین شکست زندگیش، طلاق، برادرش ابوالفتح اعتصامی می نویسد: «پروین از شکست در ازدواج ضعف و فتوری بخود راه نداد، تنها مدّتی بسیار کوتاه غبار گرفتگی سیمای متین و موّقر و محکم او را پوشاند، آنهم دیری نپائید که پروین به همان حال سابق خود کم حرفی و آرامش و وقار ذاتی خویش بازگشت، نه با کسی حرف زد و نه ابراز تأسف کرد. تنها این چند بیت یادگار آن روزگار است»:[۲]

ای گل تو ز جمعیت احرار چه دیدی
جز سرزنش و بدسری خار چه دیدی
ای لعل دل افروز تو با اینهمه پرتو
جز مشتری سفله ببازار چه دیدی
رفتی به چمن لیك قفس گشت نصیبت
غیر از قفس ای مرغ گرفتار چه دیدی
دیوان پروین، ص ۲۶۸

ویژگی شخصیت او امنیت عاطفی در مدارا با ناکامی بود، در زندگی کوتاه خویش تسلیم موانع نشد و ناکامی نتوانست درمانده‌اش کند. او در برابر ناکامی‌ها شکیبا بود.

پروین از شخصیتی بهنجار، مصمم، مسوؤل و با اراده برخوردار بود.

(۷) رنجبر بودن ولی درکشتزار خویشتن
وقت حاصل خرمن خود را به دامان داشتن
دیوان پروین، ص ۶۹

وی با توجّه به اوضاع اجتماعی زمان خود وسعت دیدی گسترده داشت. نگران مسایل جزئی نبود، به ارزشهای کلّی تر نظر داشت و خود را همواره مسوول می‌دانست:

(۶) دور است کاروان سحر زینجا
شمعی بباید این شب یلدا را
(۷) در پرده، صد هزار سیه کاریست
این تندسیر گنبد خضرا را
دیوان پروین، ص ۳

پروین، شاعری عاطفی بود و برای ناکامی همنوعانش همدردی می کرد و تنها در تصویر کردن این احساس هیجان خود را بروز می‌داد. تفاوت ادراك خود و دیگران را می‌دید، جهالت، تبه کاری، حقارت و نادرستی‌ها او را رنجیده خاطر می کرد. با این وجود وی برای جامعه دل می‌سوزاند و احساس تکلیف می‌کرد.

(۴) دل برای مهربانی پروراندن لاجرم
جان بتن تنها برای جانفشانی داشتن
(۵) ناتوانی را به لطفی خاطر آوردن بدست
یاد عجز روزگار ناتوانی داشتن
دیوان پروین، ص ۷۱

همین احساس همدردی عمیق به انسانها، دلیل تمایل واقعی او برای کمك به بشریت بود، کمك به انسانهای استثمار شده‌ای که ناخودآگاه در پیلهٔ نادانی در مانده‌اند.

این شاعر سنّتی در برابر «فرهنگ پذیری» مقاومت کرد و با وجود فرهنگ مسلّط مدرنیسم که حکومتگران و هنرمندان رسمی حامی آن بودند تأثیر اندکی از آن گرفت.

زنان خاصّی در صحنه نمایشهای رضا خانی حضوری فعّال داشتند و به عنوان مثال زنانی چون زندخت، فخر عظمی ارغون و شمس نشاط، بنیانگذار به اصطلاح ایران نو را مدح می گفتند:

به پیش شهنشاه ایران زمین
شهنشاه با عزم و با فرّ و دین
بهین منجی کشور راستان
فرازندهٔ رایت باستان
زندخت، ص ۸۸

زنده جاوید باد، شاه شهان پهلوی
باد نگهدار او، فرّ خدای جهان
فخرعظمی، روزنامهٔ آیندهٔ ایران، س ۶ (۱۳۱۴/۱۰/۱۸)، ص ۱

خدایش یار و یاور باد آن دست توانگر کو
قفس بشکست و پایان داد ایام تباه ما
بما بخشید آزادی و فرمود این ره و مقصد
فزون بنمود مهر و رأفت او قدر وجاه ما
شمس نشاط، روزنامهٔ آینده ایران، س ۸، ش ۱۱و۱۲، ص ۴

امّا پروین اعتصامی حتی در قطعهٔ «زن در ایران» نیز که به مناسبت رفع حجاب سروده، رضاشاه را به خاطر این اقدامش نستوده بلکه در عوض از لزوم علم و دانش و ضرورت عفاف سخن گفته است:

(۱۳) آب و رنگ از علم می‌بایست شرط برتری
با زمرد یاره و لعل بدخشانی نبود
دیوان پروین ص ۱۵۳

در قطعهٔ «نهال آرزو» هم که سروده‌ای بهنگام و موافق زمان اوست از تبلیغات صاحبان قدرت تأثیر نگرفت و از ارتباط تحولات جهان با چنین اقداماتی پرده برداشت

(۹) زرع ز تحصیل هنر شد شهره در هر کشوری
بر نکرد از ما کسی زین خواب بیدردی سری
دیوان پروین، ص ۲۶۱

پروین فردی متعارف و معمولی نبود تا برای ترقی اجتماعی، رضاخان را مدح کند، چه او می‌دانست که در آن اوضاع:

(۴۶) بار خود از آب برون می‌کشد
هرکس اگر پیرو وگر پیشواست
دیوان پروین ص ۱۷۴

او به دنبال نوعی کمال‌جویی بود، از خودسازی و بهره گرفتن از ارزشها به خود شکوفایی رسیده بود.

پروین، همچنین از کوته‌بینی، سودجویی و خودخواهی برخی از شاعران همدورهٔ خود به دور بود:

(۵۲) همی اهریمنان را بد سرشت و پست می‌نامی
تو با این بدسگالی‌ها کجا بهتر ازیشانی
(۵۳) ندیدی لاشه‌های مطبخ خونین شهرت را
اگر دیدی، چرا بر سفره‌اش هر روز مهمانی
دیوان پروین، ص ۶۱

در دیوان او شاهد نمونه‌های بی‌شماری از اندیشه‌های نوعدوستی، بلندنظری، قناعت و بلند طبعی او هستیم:

(۱۹) خوش آنکه نام نکویی بیادگار گذاشت
که عمر بی‌ثمر نیك، عمر بی ثمریست
(۲۰) کسی که در طلب نام نیك رنج کشید
اگرچه نام و نشانیش نیست، ناموریست
دیوان پروین، ص ۶۸
(۹) سربلندی خواستن در عین پستی، ذره وار
آرزوی صحبت خورشید رخشان داشتن
□
(۶) همچو پاکان، گنج در کنج قناعت یافتن
مور قانع بودن و ملك سلیمان داشتن
دیوان پروین، ص ۷۰

لیکن به هر تقدیر، و با وجود سلامت روانی شاعر و شخصیتی بهنجار، نقایصی نیز ـ البته از چشم دیگران ـ در رفتار او مشاهده می‌شده است. او در روابط با دیگران غالباً سرد و حتی کسالت‌آور بود. و ینست شان (Vincent sheean) می نویسد: «حدود

یك ساعت و نیمی که با پروین خانم در حال مصاحبه بودم او در تاریکترین گوشهٔ اتاق نشسته، بطور کامل حجاب را رعایت کرده بود و بطرز غیرعادی بی اعتماد بود و زمانی که در هنگام خداحافظی برای دست دادن، دستم را به جلو بردم او چنان دچار شوك شده بود که داشت از بین می‌رفت[3]». گرگانی نیز در رفتار پروین نوعی سردی و بی‌تفاوتی را توصیف کرده است[4]. حال آنکه به گفتهٔ دهخدا در مورد پدرشاعر یوسف اعتصام‌الملك و عزلت گزینی او: «مرد عملِ از حضور پیوستهٔ جملگی حلقه‌های صحبت و انس معفو و معذور است»[5]. بهرترتیب این رفتارها قطعاً نشان دهندهٔ کشمکش روانی یا روان نژندانه او نیست. در رفتار هر انسانی نیز چنین ویژگیهایی وجود دارد.

پروین به سبب دارا بودن شخصیتی بهنجار، «واقع‌گرا» بود. به جهان خویشتن به صورت عینی می‌نگریست و واقعیتها را همان گونه که بودند، می‌دید. انگیزهٔ او برای زندگی سالم هدفهای پر معنی و برنامه‌های درازمدت و جهت‌دار بود. ارزشهای انتخابی او فردی نبود بلکه در سطحی وسیع‌تر به زندگی درماندگان جامعه پیوند می‌خورد به صورتی که تمامی جنبه‌های زندگی شخصی خویش را به سوی هدف والای خود رهبری می‌کرد تا شخصیت خویش را تداوم بخشد.

شاعر به مرحله‌ای از عینیت بخشیدن به خود دست یافته بود. او بین آنچه که می‌پنداشت باید باشد و آنچه که عملاً بود رابطه‌ای تنگاتنگ برقرار کرده بود و برای شناسایی تصویر عینی خود به عقاید دیگران با گشاده نظری می‌نگریست. البته او زنده نماند تا ببیند شخصی، شعر او را به شاعری متصوف و شخصی دیگر سروده‌هایش را به دهخدا نسبت می‌دهد. تنها زنده بود که ببیند مردان، پروین را شاعری «مرد» می‌دانند و او برای رفع اشتباه، این رباعی را سرود و در روزنامهٔ بهار پدرش (یوسف اعتصامی) به چاپ رساند.

(۶) از غبار فکر باطل، پاك باید داشت دل
تا بداند دیو، کاین آئینه جای گرد نیست
(۷) مرد پندارید پروین را، چه برخی زاهل فضل
این معمّا گفته نیکوتر که پروین مرد نیست
دیوان پروین، ص ۲۶۸

زندگی بشر آمیزه‌ای از نیازهای اصلی اولیه و نیازهای روانی او است که با وضعیت اجتماعی و سیاسی و اقتصادی جامعه پیوند دارند. افراد بهنجار در ارضای این نیازها راه و روندهای صحیح در پیش می‌گیرند. در این راه، بشر به عشق و وابستگی (relatedness) نیازمند است. او می‌تواند با تسلیم در برابر قدرت دانش برین یا در برابر فرد یا گروهی عامل اتکایی بیابد، عدم ارضای این نیاز به نوعی ناهنجاری روانی که خود شیفتگی (narssism) نام دارد، می‌انجامد و فرد، قادر به ایجاد ارتباط با دنیای خارج از خویشتن نیست، از واقعیت می‌گریزد و نگرشی ذهنی دارد. حال آن که پروین چنان از نور حق سیراب بود و آرمان بزرگی چون خدا را پیش رو داشت که در برابر او تسلیم محض بود، با این تعلق و وابستگی پروین دیگر تنها نبود و با جهان و انسانهایش همبستگی عمیقی داشت.

(۱۷) درین وجود ضعیف ارتوان و توشی هست



رهین موهبت ایزد توانائیم
(۱۸) برای سجده در این آستان، تمام سریم
پی گذشتن ازین رهگذر، همه پائیم
دیوان پروین، ص ۱۱۷
(۲۵) عشق حق در من شرار افروخته است
من چه می‌دانم که دستم سوخته است
(۲۹) من چه دانم کان طبیب اندر کجاست
می‌شناسم یك طبیب آنهم خداست
دیوان پروین، ص ۱۸۲

خواستهٔ هر فرد به اصطلاح بهنجار و خودشکوفا، آفرینندگی و برتری جستن (transcedence) است. او با عمل خلق کردن، این نیاز را ارضاء می‌کند و به سوی هدفی فراسوتر گام بر می‌دارد. عدم ارضای این نیاز میل به ویرانگری را در اشخاص «نوروتیك» تشدید می‌کند.

(۹) سربلندی خواستن در عین پستی، ذرّه‌وار
آرزوی صحبت خورشید رخشان داشتن
دیوان پروین، ص ۷۰

نیاز به استقلال و هویت داشتن در افراد بهنجار و خودشکوفا با تکامل فردیت و خودبودن ارضاء می‌شود. پروین در عمر زودگذر خود دارای شخصیتی تشخص یافته بود، هویت خویش را یافته بود، تاثیر تبلیغات بر او اندك بود و هرگز به شکلی که دیگران می‌خواهند در نیامد.

(۹) در گلستان هنر چون نخل بودن بارور
عار از ناچیزی سرو و صنوبر داشتن
دیوان پروین، ص ۶۹
(۷) عقل و علم و هوش را با یکدگر آمیختن
جان و دل را زنده زین جانبخش معجون داشتن
(۹) هرکجا دیوست، آنجا نور یزدانی شدن
هرکجامار است، آنجا حکم افسون داشتن
دیوان پروین، ص ۷۰

پروین شاعر خردگرا به سبب اتکا بر نیروی عقل با بینشی عینی و واقع‌گرایانه پیرامون خود و جهان خویش را می‌نگریست، به همین سبب نه پیرو خرافات و توهّمات بود و نه تأثیرپذیری منفی از جامعه داشت. او ارزش ادراك عینی را می‌دانست و در نتیجه باواقعیتها ارتباطی نزدیك داشت.

(۸) گوشوارِ حکمت اندر گوش جان آویختن
چشم دل را با چراغ جان منوّر داشتن
دیوان پروین، ص ۶۹

(۱۵) از گفتهٔ ناکردهٔ بیهوده چه حاصل
کردار نکو کن، که نه سودیست ز گفتار
(۱۸) امروز سرافرازی دی را هنری نیست
می‌باید از امسال سخن راند، نه از پار
دیوان پروین، ص ۱۲۶

انگیزه‌ای که فرد برآن اساس می‌کوشد تا احترام دیگران را برانگیزد، نیاز به دستیابی به قابلیتهای مورد تأیید جامعه است.

(۳) بنده فرمان خود کردن همه آفاق را
دیو بستن، قدرت دست سلیمان داشتن
دیوان پروین، ص ۶۹

ویژگی عصر رضاخان عدم امنیت اجتماعی برای طبقهٔ متعهّد و دردمند و طبقات زیردست و فقیر بود. نیاز به امنیت در جامعه‌ای پر از وحشت و اضطراب به ناکامی و در نتیجه عدم تعالی و تکامل شخصیت فرد می‌انجامد، اما برای پروین این نیاز روانی، خصوصی و شخصی نبود.

او باروندی زایا به نحوی وسیع به پیرامون خود می‌نگریست و با نگرشی برونگرایانه و عینی به جهان خویش می‌نگریست. خرد را با واقعیتهای جامعه‌اش پیوند می‌داد و در برابر پلیدیهای آن موضع می‌گرفت مقابلهٔ معقول و پرده برداشتن از حقایقی بود که در جامعه آزارش می‌داد.

(۲۲) کدام شمع که ایمن ز باد صبحگهی است
کدام نقطه که بیرون زخط پرگاریست
...
(۲۸) چراغ دزد ز مخزن پدید شد، پروین
زمان خواب گذشتست، وقت بیداریست
دیوان پروین، ص ۲۲

در روانشناختی تجربی ویژگی شخصیتهای بهنجار، گرایش به آزادی عمل، اندیشه و استقلال (Freedom) در برابر عقاید جبریه (determinism) قرار دارد که بشر را کاملاً فاقد اراده و اختیار می‌داند. پروین گاه نگرشی جبری داشت، برخی از رویدادها را چنان تثبیت شده می‌دانست که آن را سرنوشت بی‌چون و چرای انسان و گریز از آنها را ناممکن می‌دانست.

(۲۳) ترا بار تقدیر باید کشید
کسی را رهایی از این بار نیست
...
دیوان پروین، ص ۱۵۹
(۲۶) نزد گرگ اجل، چه بره، چه گرگ
پیش حکم قضا چه خاك، چه باد
دیوان پروین، ص ۲۶۲
(۲۱) قضا چو قصد کند صعوه‌ای چو ثعبانی است
فلك چو تیغ کشد، زخم سوزنی کاریست
دیوان پروین، ص ۲۱
(۴) قضا نیامده ما را زباغ خواهد برد
نه می‌رویم به سودای خود نه می‌آئیم
دیوان پروین، ص ۱۱۶
(۱۰) زکمان قدر آن تیر که بگریزد
کشدت گرچه سراپای شوی روئین
دیوان پروین، ص ۵۴
(۲۸) قلم دهر نوشت آنچه نوشت
سند و دفتر و طومار نداشت
دیوان پروین، ص ۲۳

(۵)رهرو راه قضا و قدرم
راهم این بود، نبودم گمراه
دیوان پروین، ص ۱۰۴

او گاه با تضادی چشمگیر انسان را آزاد و مختار می‌دانست و معتقد بود که انسان قدرت سازندگی، هویت بخشیدن و معنا بخشیدن به زندگی خود را داراست.

(۴۳)دیوانگی است قصه تقدیر و بخت نیست
از بام سرنگون شدن و گفتن این قضاست
دیوان پروین، ص ۱۷

(۴۶)ما نمی‌ترسیم از تقدیر و بخت
آگهیم از عمق این گرداب سخت
دیوان پروین، ص ۱۱۹

(۳۲)عقل و رای و عزم و همت گنج تست
بهترین گنجور سعی و رنج تست
دیوان پروین، ص ۱۲۵

(۸) هرچه کنی کشت، همان بدروی
کار بد و نیک، چو کوه و صداست
دیوان پروین، ص ۱۷۲

(۱۴)گفت چنین کای پدر نیک رای
صاعقه ما ستم اغنیاست
دیوان پروین، ص ۱۷۳

پروین شناخت عمیقی از تضادهای طبقاتی داشت، اندوه و فقر را صادقانه به تصویر می کشید. امّا راهی برای مبارزه با تضادها و تعارضها مطرح نمی کرد، به ایده آلیسم پناه می برد و (شاید) چون راهی نمی یافت به تقدیر و قضا و قدر می پیوست.

زادن و کشتن و پنهان کردن
دهر را رسم و ره دیرین است
دیوان پروین، ص ۲۷۲

ره و رسم گردون دل آزردنست
شکفته شدن بهر پژمردنست

در دوران مردسالاری مطلق که دورانی نه چندان گذرا در تاریخ ایران بود زن به حکم قوانین اجتماعی در سازندگی و آفرینندگی بهره‌ای نداشت. پروین پذیرای این واقعیت ملموس بود، امّا برخلاف زنان متعارف خود را صرفاً اسیر آشپزخانه و کارهای معمول نکرد. شاعر اندیشه‌گر بی حضور عینی در اجتماع، تعهّد خویش را به عنوان زنی مسوول به انجام رساند. نارسائیها و دردهای سیاسی ـ اجتماعی را با بینشی انتقادی ـ اجتماعی تشریح کرد و چون چاره‌ای عملی جز اندرز نداشت به پند و نصیحت متوسّل شد. او که در جامعهٔ سنّتی ایران آن روز سخت پایبند اخلاق بود و کاری جز صواب انجام نمی‌داد، به اهداف متعالی اخلاقی نظر داشت و در سطحی گسترده به اصلاح اجتماعی می اندیشید. محتوای اشعار تعلیمی پیش از مشروطه، عمدتاً اخلاق، مذهب و عرفان بود. امّا پس از مشروطه مسائل سیاسی و اجتماعی نیز به ادبیات تعلیمی راه یافت. در این بین پروین اشعار خود را در خدمت اخلاق اجتماعی و انتقاد از اوضاع سیاسی ـ اجتماعی عصر خود به کار گرفت و به کمک جهان بینی خود عامل اصلی تباهی جامعه را شناسایی کرد و به اصلاح آن پرداخت. در این راه هرگز گناه نارسائیهای اجتماعی ـ اخلاقی را به گردن مردم نینداخت. وی قصیده سرایی بود که قصاید اخلاقی ـ اجتماعی را درجهت اصلاح اجتماعی به کار گرفت.

محتوای قصاید اخلاقی او همه در مورد لزوم دانش و هنر، به کارگیری خرد و کوشش، دوری از هوس و آز و پاک بودن است.

(۲۳)پاکی گزین که راستی و پاکی
بر چرخ برفراشت مسیحا را
...
(۳۰)علم است میوه، شاخهٔ هستی را
فضل است پایه مقصد والا را
دیوان پروین، ص ۴

(۳)تنها نه خفتن است و تن آسائی
مقصود ز آفرینش و ایجادت
دیوان پروین، ص ۹

(۲۱)در این ناوردگاه آن به که پوشی
زدانش مغفر و از صبر جوشن
دیوان پروین، ص ۵۲

(۱۰)راستی آموز، بسی جو فروش
هست در این کوی، که گندم نماست
دیوان پروین، ص ۷۲،

(۱۲)سعی کن ای کودك مهد امید
سعی تو بنا و سعادت بناست
دیوان پروین، ص ۱۷۳

پروین برغم اعتقاد به ادبیات تعلیمی، عملکرد آن را قوی و مؤثر نیافت.

(۱۲)اهل مجاز را ز حقیقت چه آگهیست
دیو آدمی نگشت به اندرز گفتنی
دیوان پروین، ص ۷۸

(۸)پروین به کجروان سخن از راستی چه سود
کو آنچنان کسی که نرنجد ز حرف راست
دیوان پروین، ص ۷۹

گربند تلخ میدهمت ترشرو مباش
تلخی بیادآر که خاصیت آن دواست

درهر جامعهٔ سنتی مبتنی بر جهالت، زن به حکم زن بودن باید مطیع، کم‌حرف و گوشه‌گیر باشد و این سرنوشت پیش ساخته را با بار جهالتی که دیگرانش بردوش می گذارند یدك کشد و با تفکری ایستا صرفاً به سنتها و وراثت و گذشته‌ها تکیه کند. در چنین جامعه‌ای خرافات و توهّمات همدل زن است و اعتقاد به ناتوانی خویش تنها راه گریز اوست:

(۲۲)درین دوروزه هستی همین فضیلت ماست
که جور می‌کند ایام و ماشکیبائیم
دیوان پروین، ص ۱۱۷

پروین این شاعر اندیشه گر در جامعه‌ای با ویژگی استثمار و محدودیت نخست درد خود را سرود.

(۳۵)گرچه اندرکنج عزلت ساکتم
شور و غوغائیست اندر باطنم
دیوان پروین، ص ۱۱۸

و سپس وی با ایهام پرده از زشتکاریهای اجتماعی ـ سیاسی برمی‌دارد و سکوت را خیانت می‌داند:

(۱۵)وقت سخن مترس و بگو آنچه گفتنی است

شمشیر روز معرکه زشت است درنیام
دیوان پروین، ص ۴۲

اگرچه تاریخ سرودن اشعار او ذکر نشده امّا با شناخت رفتارهای او و در موضع زنی (به ظاهر) محافظه‌کار می‌توان نخست به اشعار سیاسی او که در قالبی تمثیلی سروده شده است اشاره کرد: «مناظره دو قطره خون» از این نمونه است:

(۱۷)زقید بندگی این بستگان شوند آزاد
...
اگر بشوق رهایی زنند بال و پری
(۲۲)اگر که بدمنشی را کشند برسردار
به جای او ننشیند به زور از او بتری
دیوان پروین، ص ۲۴۴

قطعه «بام شکسته»:
(۱)بادی وزید و لانهٔ خردی خراب کرد
....
بشکست بامکی و فرو ریخت برسری
(۳)از ظلم رهزنی، ز رهی ماند رهروی
از دستبرد حادثه‌ای بسته شد دری
دیوان پروین، ص ۸۸

قطعه «شباویز»:
(۱۵)ندیدیم آسایش از روزگار
گهی بانگ مرغ است و گه رنج کار
(۱۶)به نرمی چنین داد مرغش جواب
که ای سالیان خفته یکشب مخواب
(۱۷)به سرمنزلی کاینقدر خون کنند
در آن خواب آزادگان چون کنند
دیوان پروین، ص ۱۱۶

ده بیت قطعهٔ «مست و هشیار» همه در انتقاد از اوضاع اجتماعی ـ سیاسی دوران رضاخان است.

(۱)محتسب مستی به ره دید و گریبانش گرفت
مست گفت ای دوست این پیراهن است افسار نیست
(۱۰) گفت باید حدّ زند هشیار مردم مست را
گفت هشیاری بیار اینجا کسی هشیار نیست
دیوان پروین، ص ۲۴۱

قطعه «ناآزموده» درد بی عدالتی دوران اوست. درد اجتماعی ارزشهای مسخ شده در دوره‌ای است که عدلیه‌اش خود ظلمیه‌ای است، قصّهٔ قاضی ناعادلی که به فرزند ظلم و بی عدالتی می آموزد.

پروین اشعاری علیه حاکمیت مقتدر سروده و سخت به رژیم تاخته است و صراحتاً زشتکاریهای قدرتمندان را به تصویر کشیده است. «اشك يتيم» نمونه‌ای از این قطعات است.

(۱) روزی گذشت پادشهی از گذرگهی
فریاد شوق بر سر هر کوی و بام خاست
...
(۵)ما را به رخت و چوب شبانی فریفته است
این گرگ سالهاست که با گله آشناست
(۶) آن پارسا که ده خرد و ملك رهزن است
آن پادشا که مال رعیت خورد گداست
دیوان پروین، ص ۷۹

(۱)درخانه شحنه خفته و دزدان بکوی وبام
ره دیولاخ و قافله بی‌مقصد و مرام
...
(۱۳) ای زورمند، روز ضعیفان سیه مکن
خونابه می‌چکد همی از دست انتقام
دیوان پروین، ص ۴۱ ـ ۴۲

قطعه «شکایت پیرزن»:
(۱) روز شکار، پیرزنی با قباد گفت
کاز آتش فساد تو جز دود آه نیست
...
(۱۰) ویرانه شد ز ظلم تو هرمسکن و دهی
یغماگر است چون تو کسی، پادشاه نیست
دیوان پروین، ص ۱۶۷ ـ ۱۶۸

در قطعه «نامه به نوشیروان» نیز ضمن اندرز و تعلیم به شاه ازظلم و جور دولتمردان و زورمندان ناله می کند:

(۱۳) بترس ز آه ستمدیدگان که در دل شب
نشسته‌اند که نفرین به پادشاه کنند
(۱۴) از آن شرار که روشن شود ز سوزدلی
بیك اشاره، دو صد کوه را چو کاه کنند

دیوان پروین، ص ۲۵۰

به هر ترتیب پروین شاعری است آرمان‌خواه، آرزوها و خواسته‌هایش خصوصی و شخصی نیست، به مردم و سرزمین او تعلّق دارد و چون در ارتباط با جامعه و سیاست است، ناگزیر فساد و تباهی را گاه به زبانی کنایی و گاه با ایهامی ظریف به تصویر می کشد. عموماً در تاریخ، صاحبان قدرت از انتقاد به هر شکل هراسیده‌اند امّا روشنگران و اندیشه‌نگاران نیز در رویارویی با چنین واقعیتی از روندهای مختلفی سود جسته‌اند. سعدی در گلستان خود با روشی پندگونه به انتقادی غیرمستقیم دست زده است. میرعبدالحق استرآبادی (سدهٔ ۹ق.) انتقاد را با طنز آمیخته است. «موش و گربه»ی عبید زاکانی (سدهٔ ۸ق) تمثیل گونه‌ای است طنزآمیز و سراسر آن انتقادی اجتماعی وسیاسی است. نظامی (سدهٔ ۶ق.) در مخزن‌الاسرار با انتقادی آمیخته با طنز به زبان حیوانات تمثیل‌وار مملکتداری انوشیروان را به انتقاد کشیده است. هریك از اندیشه‌گران با روشی چون تعلیم، طنز، وصف و گاه مبالغه، به مبارزه با تعارض‌های اجتماعی برخاسته‌اند. هلالی استرآبادی (سدهٔ ۱۰ق.) به سبب انتقاد صریح از بیداد عبیدالله خان ازبك جانش را از دست داد.

تا چند از پی تالان باشی
تاراجگر ملك یتیمان باشی
غارت کنی و مال مسلمان ببری
کافر باشم اگر مسلمان باشی

زبان اختر گرجی به دست سلیمان خان قاجار بریده شد و...

به هر ترتیب انتقاد در هر دورهٔ تاریخی به صورتهای گوناگون سروده شده امّا با تحولات دنیای نو روش نمادگرایانه، خردگراترین شیوهٔ انتقادی است و پروین نیز در قالب گفت و شنود پرده از زشتکاریهای سیاسی- اجتماعی برداشت. در قطعه «دزد و قاضی» پاره‌ای از دردهای اجتماعی را چنین مطرح می کند.

(۱۵) دزد جاهل، گر یکی ابریق برد
دزد عارف، دفتر تحقیق برد
(۱۶) دیده‌های عقل گر بینا شوند
خودفروشان زودتر رسوا شوند
...
(۲۳) دزد اگر شب، گرم یغما کردنست
دزدی حکام، روز روشن است
(۲۴) حاجت ار ما را ز راه راست برد
دیو، قاضی را بهر جا خواست برد

دیوان پروین، ص ۱۳۰ - ۱۳۱

پروین در طول زندگی کوتاه خویش با آرمانهایی فراتر از واقعیت اکنون از لحظه لحظه‌های موجود خویش سود برد، بدین ترتیب ارزش وقت رابه خوبی شناخت.

(۸) گهر وقت، بدین خیرگی از دست مده
آخر این درّ گرانمایه بهائی دارد



دیوان پروین، ص ۲۵۷

(۷) فرصت از دست می‌رود هشدار
عمر چون کاروان بی‌جرسی است

دیوان پروین، ص ۸۸

(۱۵) زخواب جهل بس امسالها که پارشدند
خوش آنکه بیهده، امسال خویش پار نکرد

دیوان پروین، ص ۱۲۱

(۲۰) دی و فردات خیالست و هوس، پروین
اگرت فکرت و رائیست، بکوش اکنون

دیوان پروین، ص ۵۳

هشدار او نوعی پاسخ سریع به مرگ بود. فلسفه مرگ‌اندیشی که از دیرزمان اندیشه‌گران ما را به تفکر وادار کرده بود، شاعر را نیز به این راه برد و برغم پایبندی به اصول و اعتقادات مذهبی از اندیشهٔ مرگ فارغ نماند و برخلاف مولانا و پیروان عرفان، خیام گونه در مورد زندگی پس از مرگ پرس و جو کرد:

(۱۱) گفت رازی که نهان است ببین
اگرت دیده بینائی هست
(۱۲) هم از امروز سخن باید گفت
که خبر داشت که فردایی هست؟
(۲) نیش این مار هر آنکس که خورد میرد
وانکه او مرد کجا زنده شود دیگر

دیوان پروین، ص ۳۵

(همچنان که خیام نیز چنین عقیده‌ای را نه سده پیش از او سروده است:

زنهار بکس مگو تو این راز نهفت
هر لاله که پژمرد نخواهد بشکفت

رباعیات خیام، ص ۷۱

کاش از پی صد هزار سال از دل خاک
چون سبزه امید بر دمیدن بودی)

رباعیات خیام، ص ۶۱

او مرزهای دانایی را می‌شناخت. کوشش او رسیدن به بالاترین مرتبه خردگرایی بود. به راستی می‌توان گفت او از نخستین زنانی است که در راستای خردگرایی در دیار ما گامی بلند برداشت و بدون هیاهو خود را از اسارت حصارهای ذهنی تقلیدی و تلقینی و تبلیغاتی رها ساخت.

○ پانوشتها

۱) مجموعه مقالات وقطعات اشعار که به مناسبت درگذشت و اولین سال وفات خانم پروین اعتصامی نوشته و سروده شده است. ص ۳۰.

۲) همان مأخذ ص ۳۰.

3) sheean vincent, The New Persia, p. 257.

۴) فضل‌الله گرکانی، در تهمت شاعری.

۵) «مجموعه مقالات و قطعات اشعار...»، ص ۷۳.

در نوشتن این مقاله از کتابهای زیر استفاده کرده‌ام:

اعتصامی، ابوالفتح. مجموعه مقالات و قطعات اشعار که به مناسبت درگذشت و اولین سال وفات خانم پروین اعتصامی نوشته وسروده شده است، تهران، ناشر ابوالفتح اعتصامی، چاپخانه فردین، ۱۳۵۵ش. ص ۳۰، ۷۳.

اعتصامی،پروین، دیوان قصائد و مثنویات و تمثیلات و مقطّعات خانم پروین اعتصامی، تهران، ابوالفتح اعتصامی، چاپخانه فردین، ۱۳۵۵ش، چاپ هفتم.

نوری، مهدی. رشد و تکامل شخصیت، رفتار بهنجار و نابهنجار، تهران، دانشگاه آزاد اسلامی کرج، ۱۳۶۸ش.

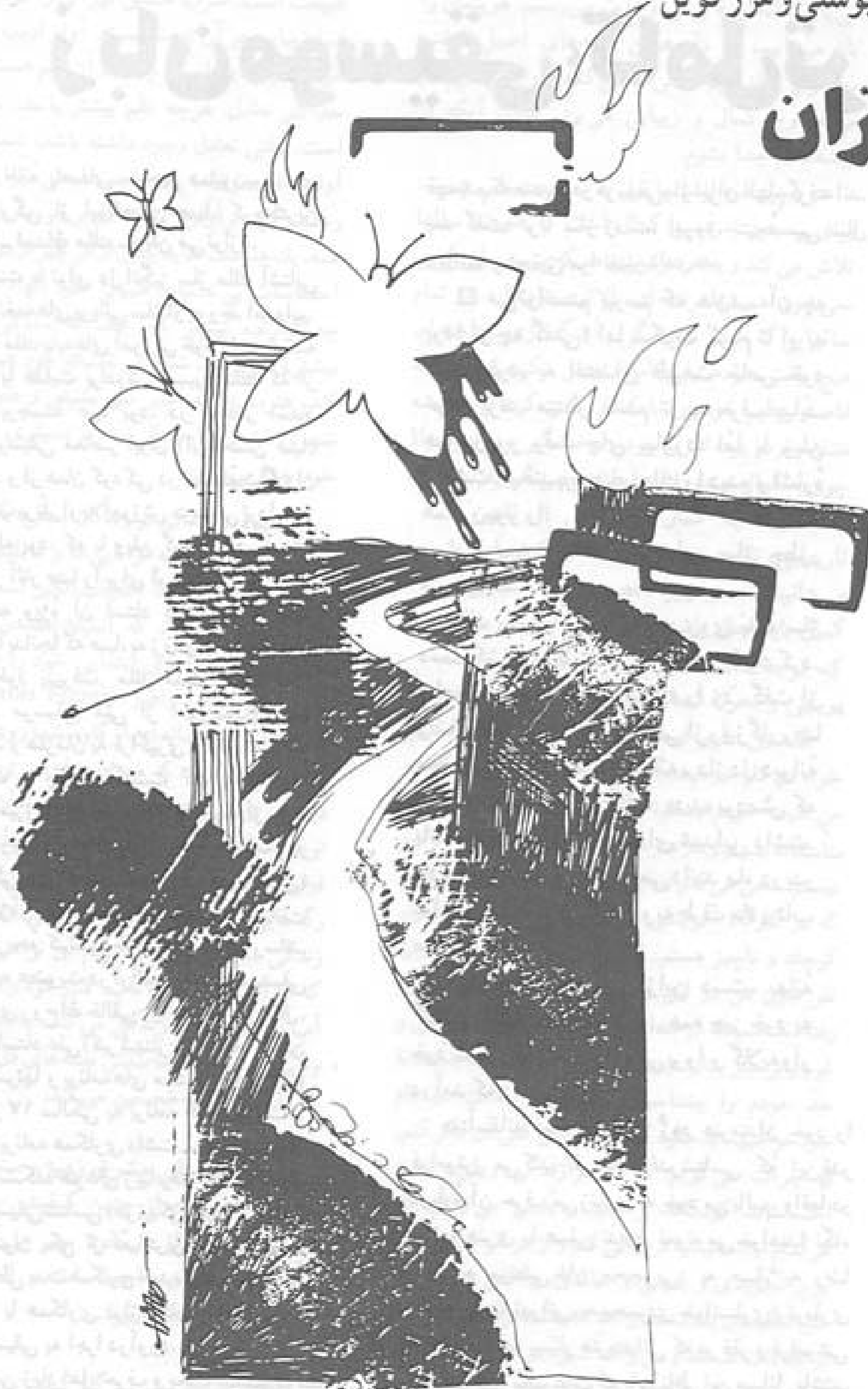
هدایت، صادق. ترانه‌های خیام، تهران، جاویدان، ۱۳۵۶ش.

Abraham. H. Maslow, **Motivation and Personality**, 1970, second Edition.

Duane schultz, **Growth Psychology**: models of the healthy personality, NewYork, U.S.A D. van Nostrand company. 1977.

برای خواهران و برادران مظلوم اهل بوسنی و هرزگوین

زخمهای سوزان



باز هم رو به باغ آوردم
مگذارید خسته برگردم
خسته از عمق درد می‌آیم
بگذارید عقده بگشایم
بگذارید بار اندازم
دل از این غصه‌ها بپردازم
من پر از زخمهای سوزانم
تشنهٔ سایهٔ درختانم
من به دنبال عشق می‌گردم
خسته از سایه‌های شبگردم
مانده‌ام در حصار دلتنگی
بادلی خسته بادلی سنگی
بادلی سرد و بی نصیب از عشق
دلی از غم تهی، غریب از عشق
بغض گنگی است در گلوی دلم
و کسی بسته در بروی دلم
در دلم داغ عشق می‌کارند
اشکهایم ولی نمی‌بارند
دل من داغ را نمی‌فهمد
زخم این باغ را نمی‌فهمد
و نمی‌فهمد این همه غم را
این همه چهره‌های درهم را

□

دل در انبوه خشکسالی ماند
پشت یک عمر بی خیالی ماند
طرفی از ناله‌ها نبست اینجا
سنگ اگر بود می‌شکست اینجا
من پر از زخمهای سوزانم
تشنهٔ سایهٔ درختانم
دل از این غصه‌ها بپردازم
بگذارید بار اندازم

دوست دارم صدا کنم دل را
و مروری کنم مقاتل را
بشکنم حجم سنگی خود را
و بریزم دورنگی خود را
بشکنم سد عقده‌هایم را
و رساتر کنم صدایم را
بشکنم در عزای آینه‌ها
و بگریم برای آینه‌ها

بنشینم کنار تربت خویش
و بگریم برای غربت خویش

و بگریم که باغ پرپر شد
داغ آلاله‌ها مکرر شد

و بگریم که زخم بسیار است
باز هم دست فتنه در کار است

شیراز ـ خسرو قاسمیان

● گفت و شنود با اسدالله ملك، نوازندهٔ صاحب شیوهٔ ویلن

زبان موسیقی، کامل‌ترین زبانها...

○ محمود میرزاده

■ در خانهٔ باصفای منوچهر همایون‌پور، پای تصویر بزرگی از ابوالحسن صبا، کوچکترین شاگرد او ـ اسدالله ملك ـ ویلن می‌نوازد.

سالهاست با نوای دل‌انگیز ساز ملك آشنایی داریم و از نغمه‌های پربهای ساز او به وجد آمده‌ایم.

اسدالله ملك پایه‌های آموزش خود را در عرصهٔ موسیقی، با هدایت برادرش حسین ملك که از شاگردان برجستهٔ صبا بود، در محضر استاد بی‌بدیل موسیقی معاصر ایران (ابوالحسن صبا) محکم کرد و از همان کودکی در سلسلهٔ شاگردان صبا و مکتب پربار او به آموزش موسیقی پرداخت.

پنج ساله بود، که با ویلن کوچکی در دست، قطعه‌ای از آثار صبا را برای او نواخت و از همان زمان، توجه ویژهٔ آن استاد یگانه را به خود فراخواند، تا بدانجا که صبا، به زودی او را در شمار شاگردان خود پذیرفت. ملك مدت هشت سال درهنرستان موسیقی ملّی از آموزشهای صبا بهره‌مند شد و همزمان به فراگیری کمانچه و تنبك نیز پرداخت و چندی نگذشت که به عنوان نوازنده‌ای مبرّز مورد توجه اساتید خود، از جمله صبا و شادروان روح‌الله خالقی قرار گرفت. در پانزده سالگی چهار مضراب معروف «گریه لیلی» را با کوك ویژهٔ رِ ـ می ـ دو ـ لا در مایهٔ دشتی ساخت و ذوق و قریحهٔ کم‌نظیر خود را به اثبات رساند. چندی بعد، به عضویت در ارکستر انجمن موسیقی ملّی به رهبری روح‌الله خالقی درآمد و درعین حال، با همکاری استاد علی‌اکبر شهنازی و استاد حسین تهرانی، کنسرتها و برنامه‌های مختلفی را به اجرا درآورد. در ۱۷ سالگی به برنامهٔ گلها پیوست و سالها با این برنامه همکاری داشت. سپس، در سال ۱۳۳۷ به دانشکدهٔ هنرهای زیبا رفت و به تحصیل در رشتهٔ موسیقی‌شناسی (موزیکولوژی) پرداخت. ملك، به عنوان یکی از فعّالترین نوازندگان و آهنگسازان، طی مدت همکاری خود با رادیو، برنامه‌ای متعدّدی را با همکاری نوازندگان و خوانندگان برجسته موسیقی به اجرا درآورد.

■ «... من زیاد اهل حرف و بحث نیستم. دوستان این را می‌دانند. اگر حرفی داشته‌ام، با این ساز زده‌ام. واقعاً می‌گویم؛ من درد دلم را، شکوه‌هایم را، غم و شادیم را و خیلی خلاصه بگویم، هستی‌ام را با همین ساز بیان کرده‌ام و خیلی هم دنبال جوابش نبوده‌ام. خوبی این ساز در این است که سؤال و جوابش یکی است. یعنی اگر چیزی می‌پرسی، همان دم جوابش را هم می‌شنوی. من با این ساز گریسته‌ام، خندیده‌ام، عشق ورزیده‌ام و در یك کلام زندگی کرده‌ام. به همین خاطر فکر می‌کنم، حکایت من، روایت این ساز است. با همهٔ وجودم در سازم حاضر بوده‌ام و در آن خلاصه شده‌ام. یادم می‌آید، وقتی «منوهین» (ویولنیست مشهور جهان) صدای سازم را شنید، گفت: متشکرم! من امروز فهمیدم که هندیها در موسیقی، از ایران الهام گرفته‌اند. بعد گفت: تو با ساز زدنت، امروز، نتیجهٔ سی سال مطالعه و تحقیق مرا تغییر دادی.»

□ می‌توانستم بپرسم که هان!... آن چه بود؟ تو چه گفتی؟ اما سکوت کردم تا او به شیوهٔ خود، به اقتضای طبیعت خاص خود حرف بزند. منتظر ماندم تا به حرف بیاید. همایون‌پور رفت چای بیاورد؛ امّا با ویلن برگشت! لبخند پر معنای ملك را دیدم و اشارهٔ همایون‌پور را:

ـ قربون دستت! ببین این ساز چطور می‌خواند!

ملك ساز را برانداز کرد. روی بدنهٔ ساز دست کشید. با گوشمالی نرم، آن را کوك کرد. قطعه معروف «قهر و آشتی» را زد. گفت از رضا محجوبی است... به تلخی از روزگار رضا محجوبی سخن گفت: «افسانه‌پرداز دل دیوانهٔ خود بود.» همایون‌پور گفت: «دیده بودمش که با ماه حرف می‌زد. روحیه‌ای شیدایی داشت. یادم می‌آید شب چارده (می‌دانید ماه دربدر تمام است) لقمه می‌گرفت و به طرف ماه پرتاب می‌کرد!»

سرنوشت هنرمندانی ازاین دست، بهانهٔ گفت و شنود بعدی ما شد... همه چیز خود به خود شکل گرفت. «ملك» بی‌پروا و گلایه‌وار درآمد که:

«متأسفانه، جامعه خیلی زود هنرمندان خود را فراموش می‌کند. فرهنگ قدرشناسی که این‌قدر دربارهٔ آن حرف می‌زنیم و به خود می‌بالیم، واقعاً در جامعه هنری ما عمقی ندارد. نمونه می‌خواهید؟ نگاه کنید به مرتضی‌خان محجوبی؛ به صبا، به رضا محجوبی، به تهرانی، به محمودی خوانساری و توماری از نامها... چه بسیار هنرمندانی که در فقر و فراموشی مردند. حتی مطبوعات که باید ناظر این مسائل باشند، اسیر مسائل روزمره‌اند. هنرمند هم که غالباً غرق در اندیشه‌ها و احساسات خودش است و چندان در غم کمّ و کیف روزگار شخصی خود نیست. این است که خیلی زود فدا می‌شود. طبع هنرمند و خلق و خوی او را باید شناخت. هنرمند به اقتضای طبع خود آدمی است درگیر با مسائل اخلاقی و جز به اعتلای هنرش، به هیچ چیز توجهی ندارد. چشم به کمال می‌دوزد و می‌خواهد خودش و هنرش را به اوج برساند. این است که چه بسا ازنان و قوت شبش هم غافل بماند. روانشناسی هنرمند، مقولهٔ حسّاسی است. متأسفانه به ندرت هنرمندانی پیدا می‌شوند که اهل مدیریت هم باشند و انگیزهٔ پرداختن به مسائل مثلاً اداری و دوراندیشی‌های حسابگرانه داشته باشند. این است که دور می‌افتد به دست آدمهایی که اهل هنر نیستند و بیشتر تظاهر به دانستن هنر می‌کنند. این افراد اگر در هر سطح از قدرت قرار بگیرند، انگیزه‌های دیگری را دنبال می‌کنند و هنر و هنرمند، دستاویز قدرت‌طلبی آنها می‌شود...»



□ همچنان می‌گوید؛ از سرنوشت اندوهبار صبا و تهرانی. از رضا و مرتضی محجوبی، از محمودی خوانساری و روزگار دشوار او؛ از واپسین روزهای فقر و بیماری او...

گفت‌وگوی ما طبیعتی بی‌پیرایه امّا تلخوار گرفته است. کمی می‌گذرد تا از میان خاکستر خاطرات کهن به تجربه‌های حسّی و عاطفی خود نقب می‌زند:

«زندگی من به هر تقدیر با موسیقی آمیخته است و من با قید تعلّق به موسیقی زندگی می‌کنم و آنچه دارم از دولت عشق به این هنر است.

○○○

□ **آقای ملك، چه شد که به سوی موسیقی رفتید؟**

■ اصلاً یادم نیست. من همیشه در فضای موسیقی بودم. موسیقی مرا احاطه کرده بود. دایی‌ها و برادرم حسین، همه اهل موسیقی بودند. لحظه‌ای را به خاطر ندارم که میان من و موسیقی فاصله‌ای وجود داشته باشد. با این همه، گاه در خودنیازی احساس می‌کنم که شتابان مرا به موسیقی پیوند می‌دهد. این تشنگی را احساس می‌کنم. به طرف موسیقی می‌روم چون به من امنیت می‌دهد. چون مرا به سوی کمال سوق می‌دهد. ازدغدغه‌ها و هیاهوی ایّام رها می‌شوم. موسیقی برای

من مفهوم آزادی است.

ضبط صوت را روی میز می‌گذارم. نخستین سئوال خود را یافته‌ام:

□از این نیاز حرف بزنید. از این تقدیر... گفتید که موسیقی برای شما مفهوم آزادی است؟

■(با تعجب مرا برانداز می‌کند) مرا توی دام نیندازید! گفتم که من به طرف موسیقی کشیده می‌شوم، چون به آن نیاز دارم....

□وبعد گفتید موسیقی مفهوم آزادی است...

■مثل بازپرسها سؤال می‌کنید! انگار که آزادی واژهٔ خطرناکی است. موسیقی عین آزادی است درموسیقی هیچ محدودیتی نیست. البته مشروط به آن که زبان موسیقی را آموخته باشی و به تکنیك کار مسلط شده باشی... می‌دانید؟

زبان موسیقی، کاملترین زبانهاست. برای همین هم من با ساز راحت‌تر حرف دلم را می‌زنم. گیرم هیچ کس آنچه می‌خواهم بگویم درك نکند، به هر حال، من از ۵ سالگی با این زبان آشنا شدم و به این ترتیب هویتم شکل گرفت و تقدیرم هم رقم خورد....

□هویت شخصی یا ملّی؟

■کسی که با موسیقی ایرانی آشنا می‌شود و به درون آن راه می‌یابد، خودش را جزئی از مجموعهٔ فرهنگ و تاریخ می‌داند. یعنی با احساس و اندیشه نیاکان خود یکی می‌شود؛ مثل چشمهٔ تك افتاده‌ای که ناگهان به رودخانهٔ عظیمی می‌پیوندد. وقتی با موسیقی آشنا شدم، مفهوم ملّیت و تاریخ و فرهنگ را عمیقتر درك کردم. به کمك موسیقی، با مفهوم فرهنگ ملّی آشنا شدم. حالا خیلی راحت می‌توانم ادعا کنم که آنچه روزی بر زبان باربد و نکیسا و رامتین و رودکی و... جاری می‌شده، به نحوی از زبان ساز استادان ما روایت می‌شود، ما جزئی از یك مجموعه هستیم.

□چطور به این مجموعه می‌پیوندید؟

■ما جزء این مجموعه هستیم. مجموعهٔ فرهنگ ملّی؛ چه بخواهیم و چه نخواهیم. از سوی دیگر، ما شاگردان مکتب موسیقی سنتی، وارثان یك گنجینهٔ عظیم هستیم که سینه به سینه به مارسیده. این است که می‌گویم ما جزء این مجموعه هستیم.

□در واقع، به نوعی تداوم فرهنگی و تاریخی می‌رسید؟

■ بله. ما جزء این زنجیره هستیم. وقتی به ساز صبا گوش می‌کنید، به دریای ذوق و هنر ملّی راه می‌یابید. در صدای ساز او «چکیدهٔ موسیقی سنتی» را می‌شنوید. با صدای ادیب یا طاهرزاده به آن مجموعه، آن زنجیره می‌پیوندید.

□و در این مجموعه، به کجا می‌رسیم؟ در پی چه هستیم؟ خود شما در پیوند با این گردونه یا مجموعه و یا به تعبیر خودتان این «رودخانه»، در پی چه هستید؟

■نمی‌دانم! شاید در پی کمال هستم. حالا که می‌پرسید سعی می‌کنم جوابتان را فی‌البداهه بگویم، به شرط آن که روی کلمات من نایستید. وقتی ردیف موسیقی را فرا می‌گیریم و به درون نغمه‌ها راه می‌یابیم، انگار به نوعی وحدت می‌رسیم. هویّتمان را باز می‌یابیم، از دل همین نغمه‌های اصیل. وقتی محجوبی ساز می‌زند. من قد می‌کشم. اوج می‌گیرم. او مرابه اوج کمال و زیبایی می‌برد. بدون آنکه از ریشه‌هایم جدا بشوم.

در وجود همه انسانها میل به کمال و زیبایی هست. برای رسیدن به همین کمال است که هنرمند سالها تلاش می‌کند و به هر مرتبه‌ای هم که برسد، باز راضی نمی‌شود. همیشه مرحله‌ای بالاتر وجود دارد. در تمام سالهایی که به کار نوازندگی و آهنگسازی پرداخته‌ام، هیچ وقت خودم را «کامل» حس نکرده‌ام. همیشه فاصلهٔ عظیم خودم را با کمال حس کرده‌ام. همیشه منتقد خودم بوده‌ام. با خودم سخت‌گیر بوده‌ام. چرا؟ چون به کمال چشم داشته‌ام و از نقص گریزان بوده‌ام.

□توجه به کمال و آگاهی از نقص و نارسایی، تا چه حد به شما کمك کرده است؟ می‌دانید که هر چیز ناقصی برای رسیدن به کمال باید فعّال باشد. بنابراین، به نظر می‌رسد که توجه شما به نواقص و کاستیها باعث پویایی و تحرّك شما شده باشد...

■همین طور است. من دوستدار کمال هستم، خواه در کار خودم متجلّی شود، خواه در کار دیگران. من شیفتهٔ خودم نیستم. یعنی در حصار خودخواهی که متاسفانه بسیاری از هنرمندان ما در آن گرفتار شده اند، نیستم. سعی می‌کنم از این قالبها بیرون بروم. می‌دانم که در کارگاه آفرینش، ذرّه‌ای کوچك، بسیار بسیار کوچك و ناچیز هستم. این را واقعاً می‌گویم. هزاران نفر چون من در این وادی، سرگشته‌اند. آمده‌اند و رفته‌اند. همیشه از خدا خواسته‌ام که مرا از خودبینی و غرور برحذر بدارد و در عوض به من انصاف بدهد، تا حدّ خودم را بشناسم و به جای افتادن در دام خودخواهیها، به جلوهٔ کمال در شکل کلّی آن فکر کنم. به جرأت می‌گویم که در نوازندگی ویلن، بدون احساسات کودکانه، و حب و بُغض می‌توانم کار هرکدام از اساتید را ارزیابی کنم و از هر اثر خوبی لذّت ببرم. تجویدی و بدیعی و خالدی، یاحقی و دیگران، مثل انگشتان یك دست واحد هستند. هرکدام جلوه‌ای از یك ذات هستند و من واقعاً شیوهٔ هرکدام را مثل خود آنها دوست دارم. البته سخت‌گیری من تنها معطوف به خودم نیست؛ هرکجا اشکالی ببینم، واکنش نشان می‌دهم. بارفتار یا گفتار و حتی با سکوت! شناخت اشکالات و نواقص، مرا در این نظر راسخ‌تر می‌کند که واقعاً «گل بی عیب خداست»... کسی که جلوهٔ کمال را بشناسد، از نقص ناراضی است و می‌کوشد که خودش را پیش ببرد. وسوسه می‌شود که مرزهای ناممکن را در نوردد.

□... می‌بینم که نظم در زندگی شما جایی دارد؟

■من عاشق نظم هستم. البته افراطی نیستم. نظم همیشه در نظرم بازیبایی ملازم بوده است. نظم را در طبیعت، در کوه، جنگل و بگذارید بگویم درموسیقی می‌بینم. وزن در موسیقی، در واقع، نوع اعلای نظم در طبیعت است. ضرب حسین تهرانی را گوش کنید؛ یك دنیا زیبایی در آن نهفته است. آواز ادیب را بشنوید، سرشار از زیبایی است، چون در آن نظم هست. نظم یعنی حداکثر تعادل. هرچه نظم بیشتر باشد، تعادل بیشتر است. وقتی تعادل وجود داشته باشد، شما می‌گویید: آواز فلان خواننده پخته است. یعنی میزانها را خوب رعایت کرده و آوازش از تعادل برخوردار است. با این همه، یك هنرمند، شاید بیش از هر چیز از درون خود، از احساسات بی‌شائبه و طبیعی خود الهام می‌گیرد. هر چه نوازنده بیشتر کار کند، به سادگی و خلوص بیشتری می‌رسد. شاید در تکنیك خود هم تجدید نظر کند. هنرمندی که اسیر شهرنشینی و ضوابط زندگی شهری شده، به احتمال زیاد از بسیاری از قابلیتهای خود جدا می‌شود.

در شیوهٔ نوازندگی نوازندگان محلّی، گاهی علی‌رغم ضعفهای تکنیکی، به توانایی‌ها و قابلیتهای شگرفی برمی‌خوریم که واقعاً اعجاب‌انگیز است. بعضی از هنرشناسان معتقدند که انسان متمدن بسیاری از قابلیتها و توانایی‌های ابتدایی خود را از دست داده است. در غار تروافرر (trois Freres) نقاشیهای فوق‌العاده هنرمندانه‌ای از گاومیشها روی تخته سنگها تصویر شده است که جز «نبوغ» هنری نمی‌توان نام دیگری برآن نهاد. بعضی از دانشمندان این نبوغ را نوعی کیفیت جادوئی می‌دانند که فقط در انسانهای اولیه وجود داشته است. در هنرمندان محلّی، گاهی رگه‌هایی از ابتکار می‌بینیم که ناشی از آرامش و نوع زندگی ساده و بی‌شائبهٔ مردم آن نواحی است. کسی که در آغوش طبیعت ناب، کنار کوه و صحرا و رود با آب و هوای سالم زندگی می‌کند، به احساس طبیعی ونابی می‌رسد که حاصلش نغمه‌های دل‌انگیزی است که ما را وادار به تحسین می‌کند.

□ در موسیقی مشرق زمین، سنّت «بداهه نوازی» در واقع از چنین کیفیتی برخوردار است. بداهه نواز در خود سیر می‌کند و در واقع، خود را به احساسات و اندیشه‌های درونی خویش می‌سپرد.

■ در بداهه نوازی، گاه کیفیتی روی می‌دهد که می‌توان آن را نوعی الهام خواند. در بعضی لحظه‌ها ذهن چنان مجذوب عوالم درونی خود می‌شود که نوازنده انگار به منبع عظیمی از ملودیهای ناشنیده متصّل می‌شود. می‌گویند «واگنر» بخش اول آهنگ یکی از آثار خود را در خواب شنیده است. هنرمند گویی سرمست از بادهٔ الهی است. «الهام» نیز الزاماً کیفیتی از ناخودآگاهی هنرمند نیست، بلکه نتیجهٔ سالها ممارست وکار و کوشش است. «الهام» تنها برای کسانی اتفاق می‌افتد که مراحل اولیهٔ کار و زحمت و تلاش را پشت سر گذاشته اند. الهام همیشه به صورت آفرینش ناگهانی رخ نمی‌دهد و می‌تواند خیلی

تدریجی صورت گیرد. بداهه نوازی، زمینهٔ رشد و بالندگی را دراختیار هنرمند قرار می‌دهد. اگر هنرمندی به مرحله‌ای می‌رسد که واقعاً حس می‌کند چیزی به او الهام می‌شود، باید دانست که پشت این الهام، سالها کار و پشتکار مداوم خوابیده است. الهام فقط در ذهن هنرمندانی رخ می‌دهد که ذهنشان از تدابیر نوازندگی و تجربه‌ها و آگاهیهای موسیقی اشباع شده. هنرمند به سراغ آهنگ نمی‌رود، بلکه آهنگها به سوی او می‌آیند و البته او هم باید آمادگی آن را داشته باشد. وگرنه غافلگیر می‌شود.

□ شما غالباً روی محتوای عاطفی و احساسی یك اثر تأکید می‌کنید، به عبارت دیگر، برای «حال» یك اثر بیش از سایر جنبه‌ها ارزش قائلید. دربارهٔ این موضوع بیشتر حرف بزنید.

■ در موسیقی سنتی، محتوای عاطفی آنقدر مهّم است که فرم را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. دو خواننده یا دو نوازنده که هر دو شاگرد یك استاد هستند، ممکن است شیوه‌شان به قدری با یکدیگر اختلاف داشته باشد که به هیچ‌وجه نتوان آنها را پیرو یك مکتب و یك استاد خواند. احساس و تجربهٔ منحصر به فرد دو نوازنده که پیرو یك مکتب هستند، می‌تواند سبك آنها را عمیقاً تغییر دهد. شاگردان صبا در ویلن، هر کدام سبك مخصوص به خود را دارند. تجویدی یك جور ساز می‌زند و خالدی طوری دیگر می‌زد. احساس و اندیشه و آگاهیهای فردی و اجتماعی، علاقه‌مندی به سنتها یا گرایش به نوآوری، همه و همه در محتوای یك اثر، تأثیر می‌گذارد.

□ به عبارت دیگر، شما معتقدید که هرگونه بدعت و نوآوری باید در محتوای اثر صورت گیرد.

■ بله. به نظر من، «قالب» زیاد مهّم نیست. هر بیان تازه‌ای می‌تواند در شکل و قالب کهنه هم تازه و امروزی باشد. البته این مسأله در سطح «اساتید موسیقی» مطرح است. یعنی کسانی که با همهٔ تدابیر نوازندگی آشنایی کافی دارند.

□ یعنی تکنیك و سایر مهارتهای فنّی را در نوردیده‌اند...

■ بله و با دقائق ردیف وسبکهای مختلف موسیقی هم آشنایی دارند. در این مرحله است که من روی جنبه‌های عاطفی تأکید می‌کنم. اینجاست که نوازنده به درون خود می‌نگرد و به نوعی کشف و شهود می‌پردازد. این خصوصیت موسیقی شرق است: قیل و قال آموزش و هیاهوی تجربه اندوزی وفراگیری تکنیك، جای خود را به آرامشی عرفانی می‌دهد. همهٔ وسائل آماده است تا هنرمند آنها را درونی کند و از مجموع آنها چیز دیگری به دست دهد که از کیفیت دیگری برخوردار است و محصول استحالهٔ درونی هنرمند است. ما در فرهنگ خودمان به این پدیده می‌گوییم: «حال»؛ یعنی همان درون‌نگری همراه با بصیرت و روشنایی که اهل معنی بیش و کم با آن آشنایی دارند و بسا که دوستداران صاحبدل موسیقی نیز به آن راه یافته‌اند. اینجاست که موسیقی شرق با انواع دیگر موسیقی رایج در جهان تفاوت دارد. این ویژگی، در موسیقی ما با عوالم عرفانی که در فرهنگ شرق دارای جایگاه مهمّ و ویژهٔ خوده است، قرابت دارد.

□ موضوع جالبی است و جا دارد که دربارهٔ آن بیشتر سخن گفته شود. امّا فعلاً به همین جا بسنده کنیم وبه جنبهٔ دیگری از این موضوع یعنی «بداهه نوازی» که یکی از سنتهای کهن موسیقی ما است بپردازیم.

■ ردیف موسیقی سنتی، پایه و اساس آموزش موسیقی است. دروازه‌ای است که اگر از آن نگذری، ورود به «شهر آشنایی» ناممکن خواهد بود. امّا ردیف با همه اهمّیت و عظمتش، همهٔ موسیقی ما نیست. وقتی هنرجو ردیف موسیقی را می‌آموزد، تازه با شکل کار و نقشه و طرح آن آشنا شده است. ردیف همان گنجینهٔ حیّ و حاضری است که از نیاکان ما به ارث رسیده است. با مجموعهٔ ردیف، به دو شکل می‌شود برخورد کرد: برخورد خلّاق و برخورد سطحی و صوری. اشخاص سطحی و عاری از خلاقیت، ردیف موسیقی را به مفهوم حقیقت موسیقی ما می‌دانند وحتی افرادی پیدا شده‌اند که آن را به چشم یك چیز مقدّس می‌نگرند.

هیاهویی هم به راه انداخته‌اند که تماشایی است. این دسته در سنت‌گرایی افراط می‌کنند. آنها در بند ظواهر و قالب مانده‌اند و تقلید و تکرار آنچه بوده است را رسالت خود می‌دانند. گروه دیگر ردیف را شالوده و اسکلت اصلی موسیقی می‌دانند، امّا معتقدند که باید با آن برخورد خلاّق داشت. حقیقت آن است که برای هر هنرمند خلاق، مرحله‌ای وجود دارد که طی آن، خود را از محدودهٔ ردیف و قوالب آن برهاند، یعنی چنان در رگ و پوست ردیف نفوذ کند که آن را جزئی از هستی خود کند. در این مرحله او قادر است پوستهٔ ظاهری ردیف را بشکافد و به روح و جوهرهٔ ردیف یعنی آن افسون پنهان و نهفته‌ای که در بطن موسیقی ما جریان دارد، دست یابد.

□ گروهی که شما از آنان تحت عنوان سنت‌گرایان یاد کردید، بیش از هر چیز نگران تحریف موسیقی سنتی هستند و البته این نگرانی امروز بیش از همیشه وجود دارد...

■ ردیف موسیقی سنتی با تمام ویژگیهای آن ثبت و ضبط شده و کسی نمی‌تواند آن را تحریف کند. این نگرانی بیهوده است. ملاك و معیار سنجش ما ردیف است و ردیف، با همهٔ اختلافات جزئی که در روایت این یا آن موسیقیدان وجود دارد، مبنای ارزیابی ما است. جریان اصلی موسیقی سنتی، یعنی ردیف، چنان پرقدرت و عظیم است که با تلاشهای این یا آن گروه از مسیر خود منحرف نمی‌شود. من فکر می‌کنم کسانی که این همه از تحریف دم می‌زنند، در واقع مخالفت خود را با خلق و ابداع می‌پوشانند. پس تکلیف بداهه نوازی چه می‌شود؟ آنها که صرفاً دم از «ردیف نوازی» می‌زنند و هرگونه کوششی برای آفرینش و ابداع را تحریف می‌نامند، فرزندان خلف موسیقی نیستند. آنها سر سفرهٔ موسیقی سنتی نشسته‌اند: غذای آماده میل می‌کنند و زحمتی به خودشان راه نمی‌دهند. آنها خود را وارث بحق این گنجینه می‌دانند. سر آن با بقیه دعوا دارند: امّا ردیف متعلق به هیچ گروه و سلیقه و دستهٔ خاصّی نیست؛ به همه تعلق دارد، و اگر قرار باشد هر کس یك تکه از آن را بگیرد، و به فرهنگ موسیقایی فکر نکند، مسلماً خدمتگزار موسیقی نخواهد بود. همهٔ این حرفها، دنبالهٔ همان سنت دکانداری است، که متأسفانه قرنهاست به موسیقی ما لطمه زده است. امّا به نظر من دوران دکانداری به سر آمده است.

این روزها خیلی‌ها به خاطر همین بازیها، کبادهٔ استادی را به دوش می‌کشند؛ بی آنکه معلوم باشد کجا درس گرفته‌اند و حاصل کارشان چیست. تا زمانی که همه چهره‌های اصیل و با فرهنگ موسیقی، تحت یك شیوهٔ مناسب و دور از خودخواهی به تبادل‌نظر و همفکری نپردازند، این آشفتگی ادامه خواهد یافت.

موسیقی سنتی ما یك هستهٔ مرکزی و اصلی دارد که آن را ردیف می‌نامیم؛ امّا برخلاف تصور عده‌ای، موسیقی سنتی یا سنت موسیقایی ما به همین ختم نمی‌شود. ما سنت بداهه‌نوازی و بداهه‌خوانی، مرکب‌خوانی و مرکب‌نوازی و انواع ضربیهای بسیار بدیع و رنگهای دل‌انگیز را هم داریم. بعضی تصانیف رانیز می‌توان در شمار موسیقی سنتی مورد توجه قرار داد. جان کلام این که درموسیقی سنتی، برای هر سلیقه و پسندی، مورد مطلوبی وجود دارد. امّا به نظر می‌رسد که عنصر پویای موسیقی سنتی، یعنی آنچه این موسیقی را به زمانهٔ ما و مردمان این روزگار پیوند می‌دهد، در اثر غفلت و یا شاید احتیاط بیش از حد پاره‌ای از متولیان موسیقی، دچار رکود و سکون شده است. میدان فراخی که موسیقی سنتی و ظرفیتهای گوناگون آن پیش روی ما گشوده است، گاهی حتی از نظر موسیقیدانان ما هم نادیده می‌ماند.

□ به عبارت دیگر، تأکید شما بر این است که ظرفیتهای گوناگون موسیقی را همپای نیازهای جامعهٔ متحول به کار گیریم...

■ وقتی همه چیز در حال تکامل است و زندگی در همه‌جا جنبش و حرکت خود را به چشم می‌کشد، ما چرا ایستا باشیم؟ چرا از حرکت باز ایستیم. چرا از تغییرِ مثبت بترسیم. چرا از محدودهٔ موسیقی سنتی یعنی به تعبیری خانهٔ پدری‌مان پرنکشیم و افقهای دیگر را هم تجربه نکنیم. اگر برویم و اینجا و آنجا چیزهای تازه بیاموزیم و با همه وفاداری‌مان به اصالت و ارزشهای ملّی، عرصهٔ خود را فراختر کنیم، در مسیر تکامل خود و هنر موسیقی ملی گام برداشته‌ایم. فقط مسألهٔ برسر این است که مراقب باشیم از آن سوی بام نیفتیم. هویّت خود را از یاد نبریم. فریفتهٔ تازگی کاذب

فرهنگهای دیگر نشویم. خودمان را نبازیم. هزاران راه پیش‌پای ما است. این را باید بفهمیم و آن وقت سعی کنیم روی خطوط رفته راه نرویم و اشتباهات را تکرار نکنیم.

□ آقای ملک! می‌دانیم که شما یکی از شاگردان برجستهٔ صبا بوده‌اید. دیدگاه شما نسبت به صبا می‌تواند جالب باشد. نمی‌خواهم سؤال کلیشه‌ای مطرح کنم که شما هم ناچار (به تعبیر خودتان) در دام آن گرفتار شوید، امّا می‌خواهم بدون قالب معینی برای ما از صبا حرف بزنید. گفتید که شما هشت سال شاگرد او بوده‌اید؛ مدت کمی نیست...

■ جریانی که با وزیری، صبا و خالقی آغاز شد، امروز در لز خودش نشسته و دارد کلاسیک می‌شود. وزیری و صبا ساختمان موسیقی امروز ایران را شکل دادند. آنها در شکل دادن به جهتِ حرکتِ موسیقیِ امروز ایران نقش مهمّی دارند. صبا و وزیری روی نگاه ما به موسیقی تأثیر عمیقی گذاشتند. صبا با همه قدرتش با همهٔ ذوق جادویی‌اش، با آن نگاه هوشمندش در تك تك شاگردانش حضور دارد. برای همین می‌بینید، شاگردان او واقعاً جریان اصلی موسیقی امروز ایران را شکل داده‌اند. صبا با همه ویژگیهای اخلاقی و مهمتر از آن با نبوغش راهی را آغاز کرد که به نظر من قابل اعتمادترین مکتب موسیقی ایران است. صبا این خصوصیت را داشت که به هر چه نگاه می‌کرد، زیبا می‌شد. یعنی به سرعت، به جوهر درون هرچیز، به آن کمال نهفته در اشیاء و اصوات می‌رسید. شاخ و برگهای اضافی آن را کنار می‌زد و روی اصلی‌ترین جنبه‌های آن انگشت می‌نهاد. آدمی بود که انتخاب می‌کرد. با «شمّ» تیزی که داشت زیبایی را تشخیص می‌داد. گوشش را عادت داده بود که زیبایی و اصالت را فوراً تشخیص دهد. صبا طُرفه گزین بود. از زیباترین نغمه‌ها ترکیبی می‌ساخت در حدّ اعلا. این است که در صبا همه چیز به نهایت لطف و زیبایی می‌رسید. همهٔ آثارش زیبا است. همه در اوجند. صبا به ذوق و سلیقهٔ ما شکل داد. به اعتقادمن، صبا می‌تواند ملاك باشد. با صبا می‌شود به جستجوی زیبایی رفت. با صبا می‌شود ارزشهای یك اثر را سنجید. از سوی دیگر، برجسته‌ترین شخصیتهای موسیقی ما شاگردان صبا هستند...

□ و این اتفاقی نیست.

■ بله. گفتم که به نظر من صبا یك مکتب است؛ معیار است. اگر شما بپرسید رشد و تعالی موسیقی امروز ما چگونه و از چه راه میسر است، می‌گویم در پیروی و ادامهٔ راه صبا...

□ وزیری چه؟

■ نه؛ وزیری با همه اعتبارش، به دلائلی که نمی‌خواهم عنوان کنم، به صبا نمی‌رسد. وزیری سخت شیفتهٔ تکنیك غرب شده بود. امّا صبا در پس تکنیك، دنبال جوهر اصلی موسیقی شرق، یعنی «حال» می‌گشت. قبل و قال وزیری را مقایسه کنید با شور و جذبه و حال صبا. همه از صبا دم می‌زنند امّا به نظر من، صبا هنوز پشت این همه هیاهو ناشناخته مانده است.

□ خوب، حالا دربارهٔ شیوهٔ او حرف بزنید؛ از آن «آن» پنهان در شیوهٔ نوازندگیش. چون به نظر می‌رسد که امروز از تکنوازان این ساز، صدای متفاوتی شنیده می‌شود. متفاوت با صدای فاخر و پرطنین ویلن، با به کارگیری پوزیسیونها و تکیه‌های مشخص...

■ صبا تکنیك عالی، حسن سلیقه و نبوغ را باهم آمیخته بود. تنالیتهٔ ساز او (ویلن) شفّاف و لبریز از ظرافت بود. از پوزیسیونهای مختلف به نحو احسن استفاده می‌کرد و ازنظر آرشه کشی بی نظیر بود. باید تصریح کنم که این ساز، به همه کس رکاب نمی‌دهد و صبا شاخص ترین هنرمندی است که به بهترین وجه ازاین ساز استفاده کرد و امکانات مختلف آن را به کار گرفت. گفتم که به اعتقاد من صبا در موسیقی ما یك «مکتب» است با همه ابعاد و زمینه‌هایش. صبا حرکتی فراتر از همه جریانهای موسیقی ایجاد کرد. او هم ذوق و قریحهٔ فوق العاده داشت و هم دانش و تکنیك کار و هم عشق و دلبستگی به آن را. صبا را می‌توان معمار تحوّل موسیقی ایران دانست، زیرا او به کار خود آگاهی علمی داشت. شاگردان صبا عمده‌ترین جریان موسیقی دهه‌های اخیر ما را تشکیل می‌دهند. صبا همیشه در حال تکاپو بود. هوشمندی و خلاقیّت او به او امکان می‌داد که ملودیهای زیبا را در هر شکل و قالب تشخیص دهد. ما باید طبیعت کار صبا را تشخیص دهیم و جوهر ذوق و قریحهٔ او را درك کنیم. همهٔ ما (شاگردان او) عمیقاً تحت تأثیر معماری و ساختار کار او هستیم و بگویم که این تأثیرپذیری عمیق نشانهٔ ضعف شاگردان او نیست بلکه نشانهٔ عظمت کارِ اوست. البته باید گفت که گرچه حضور صبا را عمدتاً در شاگردان برجستهٔ او می‌بینیم، امّا این حضور، در بعضی گسترده شده و در بعضی محدود مانده و توقف کرده است. خیلی ها آمدند و کارهای او را تقلید کردند و در سطح قالب و شکل آثار او ماندند. یعنی جوهر فکر و اندیشه او را درك نکردند. امّا عده ای کوشیدند به جوهر اثر او و جهت حرکتش توجه کنند و راه او را ادامه دهند. یعنی از خودشان چیزی بر کارهای او اضافه کنند. من این گروه را ادامه‌دهندگان مشی صبا می‌دانم و گروه اول را مقلدان ظاهری صبا تلقی می‌کنم که گرچه زحماتشان ارزشمند است، امّا به پای گروه دوم نمی‌رسند.

□ آقای ملك! می‌دانیم که شما علاوه بر ویلن، با تدابیر نوازندگی کمانچه نیز آشنایی دارید. به طور کلّی نظر شما دربارهٔ این دوساز چیست؟

■ به اعتقاد من باور غلطی در مورد ویلن وجود دارد و این باور متأسفانه باعث شده که این ساز با همه امکانات و ظرفیتهایش از صحنهٔ اجرا کنار گذاشته شود. البته به این موضوع خواهیم پرداخت... ببینید، بعضی سازها با تار و پود مردم عجین شده اند، مثل تار که اگر نبود، طبع ایرانی دنبال چیزی می‌گشت. درمورد ویلن هم باید بگویم، هیچ سازی قادر نیست جای آن را بگیرد. چون علاوه بر تنوع لحنها و امکانات و ظرفیتهای دیگری نظیر قدرت، و شدّت و ضعف صدا، مقدورات این ساز از نظر فنّی حاصل نبوغ انسانهاست. ویلن برخلاف تصور همگان، یك ساز کامل بین المللی است و نه الزاماً غربی و به اعتقاد من، این ساز شکل کمال یافتهٔ قیچك و کمانچه است.

□ همان طور که اشاره کردید، ویلن به هرحال یك ساز ملّی نیست. به همین خاطر در مورد استفاده آن در برنامه‌های موسیقی سنتی با اختلاف نظرهای جدی روبروییم.

■ من ساز را یك «وسیله» می‌دانم. مهّم آن است که از ساز چطور استفاده شود.

□ بحث بر سر این است که چرا نغمه‌های ایرانی، با ساز ایرانی اجرا نشود؟ کمانچه یك ساز ایرانی است، ولی ویلن نه...

■ ویلن که خود به خود انگلیسی یا روسی حرف نمی‌زند! نوازنده است که آن را به صدا درمی‌آورد. ویلن دردست صبا یك جور می‌خواند و در دست اویستراخ و منوهین جوری دیگر.

□ ولی سازهای ایرانی، معرف موسیقی ملّی ما هستند. مثلاً صدای تار یا کمانچه، می‌تواند فضای خاصّی ایجاد کند که در آن، شنونده خود را در حریم موسیقی ایرانی احساس کند...

■ شما اگر یك ملودی غربی را با کمانچه یا تار بزنید، باز غربی است. این است که من می‌گویم وسیله مهّم نیست. مهّم تراوش ساز است. صدای ساز مُعرّف ملیت آن نیست. اصل، ملودی و حال و هوای موسیقی است. «ضبط صوت» هم یك وسیله است.

اصل کاربُرد آن است. شما روی ملّیت ساز تأکید می‌کنید، امّا واقعاً خاستگاه سازهای ملّی ما معلوم نیست. می‌گویید تار یك ساز ایرانی است؛ ترکهای قفقاز هم همین ادعا را دارند. سازهم مانند سایر لوازم و دستاوردهای فنّی مال همه بشریت است. شما تار رامیزقلی اوف را شنیده اید؟

□ بله

■ تار امین‌الله حسین را چطور؟

□ بله، کم و بیش...

■ تار زدن جلیل شهناز یا فرهنگ شریف را با رامیزقلی اوف مقایسه کنید. هردو تار می‌نوازند، امّا تفاوت آنها خیلی زیاد است. این است که روی ساز نباید خیلی تأکید کرد. اصلِ کار، محتوا و جوهر موسیقی است.

□ تأکید آن است که سازهای ملّی تقویّت شوند و بتوانند ظرفیتها و توانایی‌های بالقوّهٔ خود را نشان دهند. سخن برسر آن است که حریم سنتهای خود را پاس داریم و حتی‌المقدور بی‌نیاز از جذب عناصر ـ به هرحال ـ بیگانه باشیم.

■ تاریخ بشر سرشار از داد و ستداست. آنچه ما امروز از آن خود می‌دانیم، واقعاً معلوم نیست قطعاً از آن خودما باشد. ما تأثیر گذاشته ایم و تأثیر پذیرفته ایم.

و این اقتضای زنده بودن است. در ردیف موسیقی سنتی، نامهای بیگانه کم نیست و این نشان می‌دهد که در گنجینه ذوق و پسند ما نغمه‌هایی از سایر سرزمینها نیز هست و با این همه، شکّی وجود ندارد که این نغمه‌ها امروز از آن ماست. این مرزبندی خیلی خشك است که بگوییم تمامی آنچه که صرفاً از نقشهٔ جغرافیای ما بیرون است، با ما بیگانه است. ما ویلن و پیانو را جذب کرده‌ایم. زمینهٔ جذب ویلن و پیانو وجود داشته و ما آنها را مفید تشخیص داده‌ایم. هیچ چیز بی‌دلیل جذب فرهنگ نمی‌شود. اگر ویلن در موسیقی ما جایی باز کرده، علّتش آن است که توانسته خود را با موسیقی ما تطبیق دهد. ما نه از سر ضعف، بلکه با اقتدار آنها را به سوی خود جلب کرده‌ایم؛ آنها را به کار گرفته‌ایم. البته اگر تأکید برآن است که کمانچه را تقویت کنیم، نباید یکسره ویلن را حذف کنیم. به جای سیاست «این یا آن» باید از سیاست «هم این و هم آن» استفاده کرد. ویلن یك ساز تازه وارد نیست. صدسال است که به ایران آمده و در این فرهنگ ریشه دوانده و برگ و باری به هم زده و با سلیقه و پسند مردم ما هم اخت شده؛ به طوری که دیگر نمی‌شود آن را از مجموعهٔ موسیقی ایران حذف کرد. ما در نوازندگی ویلن، استاد برجسته‌ای چون ابوالحسن صبا داریم، و باید دراین زمینه از او درس بگیریم. من قاطعانه می‌گویم که ویلن را نمی‌شود از مجموعهٔ موسیقی ایرانی حذف کرد و هرگونه کوششی در این زمینه بی‌حاصل است.

هرسازی شخصیت ویژه خود را دارد. کمانچه و قیچك با صدای دلنشین خود باقی می‌مانند و کاراکتر خود را دارند. باید ضعفها و نارساییهای آنها را شناخت و برای رفع آنها تلاش کرد. خودمن سالها با استاد قنبری مهر (که در ادبستان شمارهٔ هشت با ایشان گفتگو شده بود) برای کامل کردن کمانچه همکاری داشته‌ام و می‌دانید که کمانچه یکی از سازهای تخصصی من است و من اجراهای فراوانی با این ساز در ایران و سایر کشورها داشته‌ام.

□ **شنیده‌ایم که شما اخیراً در تدارك انتشار مجموعه‌ای تحت عنوان ردیف ۱و۲و۳ هستید، لطفاً دربارهٔ ویژگیهای این مجموعه، توضیح بیشتری بدهید.**

■ هدف من از تنظیم این ردیف، تکرار آنچه در متون گذشته آمده است، نیست. من تقریباً شیوهٔ صبا را پی گرفته‌ام و گزیده‌ای از ردیف را که از حیث ملودی یکسان و یا شبیه بکدیگر نیستند، در ردیف خود گنجانده‌ام و جای جای، قطعات ضربی و چهار مضرابهایی که در طول سالها ساخته‌ام، آورده‌ام. هدف آن بوده که امکانات فراوانی که در موسیقی ایرانی وجود دارد، به هنرجوی ویلن نشان داده شود. از همین رو کوشیده‌ام کوکهای مخصوصی را که از ابداعات خودم است، مطرح کنم. این کوکها به خاطر بهره‌گیری از آکوردهای جالب و امکاناتی که در اختیار نوازنده قرار می‌دهد، حائز اهمیت‌اند. برای نمونه، دستگاه نوا و افشاری را با کوك «ر ـ لا ـ دو ـ ر» و اصفهان را با کوك «دو ـ لا ـ لا» نوشته‌ام.

□ **قطعه معروف «گریهٔ لیلی» را (در مایهٔ دشتی) با چه کوکی نواخته‌اید؟**

■ ر ـ می ـ دو ـ لا

□ **آیا در این مجموعه، همهٔ آثار خود را گنجانده‌اید؟**

■ نه. این کتاب، در واقع بخش اول از مجموعه آثار من است. مجموعهٔ دوم هم تحت عنوان ردیف ۴،۵و۶ در دست تدوین است که امیدوارم به زودی برای چاپ آماده شود. هنرجویانی که ردیف ۱و۲و۳ را فرا بگیرند، برای نواختن قطعات بعدی که در ردیف ۴و۵و۶ آمده است، آماده می‌شوند. در تدوین این دو مجموعه، بیش از هرچیز، به بالا بردن تکنیك نوازندگی، قوی شدن انگشتها، آرشه‌کشی و نت‌خوانی توجّه داشته‌ام.

□ **دربارهٔ ردیف موسیقی، سخن بسیار گفته شده است، از جمله بعضی‌ها برآنند که بازآموزی ردیف، به مفهوم تکرار ملال آور کلیشه‌هاست...**

■ بازآموختن، به معنی تکرار در فضای بسته نیست، معنایش درك جدیدتر و جامعتری از آموخته‌های پیشین است. من در این دو مجموعه، روایت خود را از ردیف بیان کرده‌ام. نوازنده الزاماً تکرار کنندهٔ آهنگهای یکنواخت و قالبی نیست. به این ترتیب، از درون خود، پلی به بی نهایت میزند. پلی که از یك سو به گذشته مربوط است. و از سوی دیگر، رو به آینده دارد.

□ **آقای ملك! در حال حاضر به چه کاری اشتغال دارید؟**

■ آموزش.

□ **فعالیت هنری چه؟**

■ نه البته قطعات گوناگونی ساخته‌ام که اجرا نشده‌اند.

□ **چه موانعی در سر راه فعالیتهای شمااست؟**

■ دست به دلم نگذارید! ما را غربزده می‌دانند زیرا ویلن را به چشم یك ساز غربی می‌نگرند. ویلن مورد غضب است. حالا برایتان می‌گویم. البته گفتن ندارد! هرچیزی زمان و مکان خود را می‌طلبد. این حرفها فعلا خریداری ندارد. امّا ببینید، این چه روزی است! شرط می‌بندم، ویلن دوباره به صحنه باز می‌گردد. هیچ راه دیگری وجود ندارد. خیلی زود آنها که با ویلن در موسیقی ایران مخالفند به اشتباه خود پی خواهند برد. چطور می‌توان سنت صبا را با همه اقتدارش کنار گذاشت؟ در روزگاری که موسیقی ما نیاز به تنوع و رنگ‌آمیزی دارد، چرا این امکان را از آن می‌گیرند؟ البته گرفتاری من و امثال من، از ممنوعیت استفاده از ویلن نیست.

زمانی که کار موسیقی را شروع کردم، همه چیز فرسنگها از تجارت فاصله داشت. آنچه ما را به سوی کار خلاقه می‌کشید، عشق و علاقه به موسیقی بود. امّا امروز کسب درآمد است که دارد با سماجت، حضور خود را تحمیل می‌کند. پول است که کم کم دارد حرف آخر را می‌زند. موسیقی مثل یك کالا داد و ستد می‌شود و اگر کسی بخواهد پا به میدان بگذارد، باید پیش از هرچیز در تدارك پول باشد و پسند بازار را در نظر بگیرد.

□ **هیاهوی بازار و دادوستد کالایی به نام هنر، که مسأله امروز نیست. پیشینه‌ای طولانی دارد. در جهانی که بر محور تولید و مصرف می‌چرخد، آیا می‌توان هنر را استثنا کرد؟**

■ امّا گرفتاری شخص من و همه کسانی که ویلن می‌نوازند، صرفاً به بازار مربوط نمی‌شود. بعد از انقلاب، ویلن به عنوان یك ساز غربی مورد بی‌اعتنایی مسئولان موسیقی قرار گرفت و به عبارتی قدغن شد. من این موضوع را نمی‌دانستم. برای همین، مجموعه قطعاتی را که در دستگاه ماهور و همایون ساخته بودم برای دریافت مجوز ضبط و پخش به مرکز سرود و آهنگهای انقلابی بردم. امّا در کمال تعجب، مورد تصویب شورا قرار نگرفت.

□ **و شما هیچ اعتراضی نکردید؟**

■ چرا. مسئول مربوطه با من، مثل یك بیگانه، یك ارباب‌رجوع ساده برخورد کرد. به نظرم رسید که جایی برای مذاکره باقی نمانده است.

□ **او چه گفت؟**

■ گفت ویلن قدغن است.

□ **و بعد؟**

■ خیلی مؤدبانه توصیه کرد که کمانچه یا قیچك بنوازم!

□ **و شما چه پاسخی دادید؟**

■ خشکم زد. خندیدم (مثل همین الان) گیج شده بودم: فکر می‌کردم مسأله بدیهی‌تر از آن است که نیاز به بحث و گفت و گو داشته باشد. این لحظه‌ها، این برخوردها برای هنرمند بسیار تلخ است، گمان می‌کردم شرایط برای کار، مهیاتر از گذشته است. مرکز سرود، می‌توانست مرکزی فعّال برای جذب آهنگسازان مجرّب و اصیل باشد. مسئولان مرکزمی توانستند زمینه را برای درخشانترین برنامه‌های موسیقی با ضوابط شرعی و قانونی آماده کنند. به طوری که هنرمندان دلسوختهٔ ما آنجا را مأمن و خانهٔ خود بدانند. امّا متأسفانه، مرکز به راهی می‌رود و اساتید موسیقی ما به راه دیگر و این به سود موسیقی انقلاب نیست.

وقتی هنرمندی، با همهٔ اعتبار خود و با تمام احساس و اعتقادش به کار، به میدان آمده و می‌خواهد برای مردم و انقلاب کار کند، چرا باید او را دلسرد بکنند؟ چرا به او اجازه نمی‌دهند آزادانه و به میل خود ـ و البته با نظارت مرکز ـ به آفرینشهای هنری بپردازد؟

راستی چرا صحنهٔ موسیقی بعد از انقلاب، از حضور شاگردان صبا خالی است؟ وقتی به آهنگسازان وطنی که با همه عشق خود به این آب و خاك، پای ایمان و اعتقادشان ایستاده‌اند، اجازهٔ فعالیت داده نمی‌شود، طبیعی است که جوان تشنهٔ موسیقی، برای رفع نیازهای عاطفی خود، به سمت موسیقی منحط غربی می‌رود. (همایون پور سکوت را می‌شکند و در فضایی از ابهام، ویلن را به دست ملك می‌دهد. می‌خندد و می‌گوید: کوك کوك است!)

قاتلی در اندازه‌های یک لاکپشت

● حسن بنی عامری



قرار هفت سنگ داشتیم. یك كسی كه نمی‌دانستیم كیست، می‌خواست تا سه روز دیگر بابای تهمورث را بكشد. ما این را نمی‌دانستیم.

مهران گفت: «پس توپ ماهوتی‌ات كو؟»

به تهمورث گفت. نیاورده بودش. زیر چشمی دیده بودم نیاورده بودش. یك كاغذ دستش بود، كه مچاله‌اش كرده بود، نگاهش می‌كرد. وقتش بود بدود، بالا و پایین بپرد، و بگوید: «بابام خانه بود. باید صبر می‌كردم می‌رفت شهربانی.»

بهمن گفت: «این بود قولت؟»

تهمورث گفت: «بابام... بابام...»

صداش می‌لرزید. مثل همیشه نبود. از چیزی انگار می‌ترسید.

فرشاد گفت: «نمی‌آیی هفت سنگ؟»

هفت سنگ را وسط پیاده رو چیده بودیم. منتظر بودیم تهمورث توپ ماهوتی‌اش را بیاورد و بعد همه‌مان باهم...

شانه‌های تهمورث می‌لرزید. مُفش را بالا می‌كشید. یك حس موذی و عجیب زیر پوستم دوید و مرا واداشت فكر كنم برای بابای تهمورث اتفاق بدی افتاده است. آن لحظه را گمانم خندیدم. حتی دست كردم توی جیبم، تكیه دادم به درخت توت روبروی خانه‌مان، و برای خودم سوت زدم. یادم است یك رِنگِ شاد را برای خودم سوت زدم.

صدایی از پشت سرم گفت: «می‌شود كمی آب به من بدهید؟»

صداش پسرانه بود و من فكر كردم لابد یكی از بچه‌های محلهٔ خودمان است كه تشنه‌اش شده است و راه خانه‌شان دورتر از اینجاست و حالا آمده است از ما آب بخواهد، یا از من. تا آن روز كسی از من آب نخواسته بود. بزرگترها را می‌گویم. همانها كه گاهی از جلوی بازیهامان رد می‌شدند و اگر تابستان بود، كمی آب خنك می‌خواستند و اگر كسی می‌آورد، چه پسر خوبی می‌شد و خیر می‌دید و اگر شربت می‌آورد، دستی هم به سرش می‌كشیدند و می‌گفتند: «خیر از جوانیت ببینی، باباجان!»

فرشاد گفت: «مگر بابات هنوز نرفته شهربانی؟»

تهمورث گفت: «نه بابام الآن چند روز است كه از خانه نیامده بیرون.»

بهمن گفت: «چرا؟»

تهمورث كاغذ مچاله شده را گرفت جلوی صورت فرشاد، یكی از ناخنهای دست راستش را جوید. اینها را دیگر می‌دیدم. زیر چشمی می‌دیدم و یك جوری می‌دیدم كه اگر تهمورث ناغافل نگاهم می‌كرد، نمی‌فهمید دارم می‌بینم.

فرشاد كاغذ را گرفت، بازش كرد.

صدای پسری كه نمی‌دیدمش گفت: «زحمتتان می‌شود. می‌دانم.»

همهٔ بچه‌ها سرك كشیده بودند تا ببینند و بخوانند آن چیزی را كه روی كاغذ نوشته شده بود.

فرشاد خواند: «آقای كبیری، مرگ هم برای شما كم است. ولی تا سه روز دیگر منتظرش باشید.

امضاء: همان كه باید قاتلتان باشد.»

بهمن گفت: «این چیه؟»

تهمورث گفت: «مگر نمی‌بینی؟»

گریه كرد. گفت الان چند روز است این نامه‌ها را می‌اندازند توی خانه‌شان. گفت باباش دارد از ترس دیوانه می‌شود. گفت: هرروز می‌زنندشان، شیشه‌هاشان را می‌شكنند، به همه‌شان فحشهای خیلی بد می‌دهند. حتی گفت تفنگش را از خودش جدا نمی‌كند. خلا هم كه می‌رود، آن را با خودش می‌برد.

صدای پسری كه نمی‌دیدمش گفت: «گرم هم اگر بود، بود.»

صداش مثل صدای كسی بود كه ساعتها دویده باشد، نتوانسته باشد نفسی تازه كند.

تهمورث گفت: «این نامهٔ امروزش است.»

بهمن گفت: «یعنی...»

دیگر نتوانست چیزی بگوید. به بقیه نگاه كرد كه حتماً داشتند فكر می‌كردند مگر كسی می‌تواند بابای تهمورث را بكشد. من هم از همین فكرها می‌كردم. یادم می‌آید وقتی می‌دیدمش، از دور، ته دلم یك جوری می‌شد كه مرا وا می‌داشت جلوش صاف بایستم، سرم را بالا بگیرم، و بگویمش سلام، محكم بگویمش سلام. سلامی كه شاید به هیچ كس نمی‌دادمش، حتی به آقاجانم. البته برام عادی شده بود كه نباید زیاد منتظر جوابش باشم. اما اگر می‌گفت، حتی اگر زیرلب می‌گفت، طوری كه خودش فكر كند كسی آن را نشنیده است، تا یك هفته شنگول بودم و خودم هم نمی دانستم چرا. ننه‌ام همه‌اش فكر می‌كرد خوشی‌زده است زیر دلم. افسر خانم فكر می‌كرد دیوانه شده‌ام، وگرنه از دیوار راست نمی‌رفتم بالا.

بعضی وقتها فكر می‌كنم تمام لطفش به همین بود كه جوابی نشنوم تا از لباس اطوكردهٔ پلیسی‌اش حظّ كنم. و همین طور از هفت تیرش، كه همیشه توی جلد چرمی‌اش بود، و همیشه درش بسته بود و من هروقت می‌دیدمش، بابای تهمورث را می‌گویم، پیش خودم فكر می‌كردم حتماً با آن چشمهای ریزش دارد دنبال تهمورث و سهرابش می‌گردد. و من اگر می‌دانم، باید بگویمش كه كجایند. و می‌گفتمش، اغلب، كه كجایند. می‌گفتمش اگر كارشان دارد، من هستم، می‌توانم بگویم بهشان، یا بروم دنبالشان. تمام لذتش به همین بود كه ببینم انگشتهای شستش را به كمربندش آویزان می‌كند، سبیل دُم عقربی‌اش را با دندانش می‌جود، و می‌گوید: «بگوشان بروند خانه. نبینم یك وقت تو خاك و خل بپلكند...»

و بعد چند قدم دور شود و من به اندازهٔ تمام آرزوهام كلاه پلیسی‌اش را بخواهم و حظّ كنم و او بایستد حظّم را ببیند، نفهمد كه دارم حظ می‌كنم. فقط بگوید: «عزایت اگر دادند، بگوشان كبیری گفت»

بهمن گفت: «به پلیس خبر دادید؟»

صدای پسری كه نمی‌دیدمش گفت: «با شمام!»

تهمورث نشست لب جوی آب. گفت: «گفته اگر پلیس را خبر كنید، كار خودتان را خرابتر می‌كنید، گفته ممكن است یك وقت بچه‌هات...»

از لب جوی آب بلند شد گفت: «تورا به شاهچراغ،

یك وقت نروید اینها را به کسی بگویید. بابام اگر بفهمد، با کمربندش می کشدم.»

به من نگاه کرد. شرمنده نگاه کرد. طوری نگاه کرد که برق التماس را از نگاهش خواندم. فقط خندیدم. این را دیگر مطمئنم که تو دلم خندیدم. از آقام یاد گرفته بودم. از همان روزی که بابای تهمورث خواباند بیخ گوشم.

آقام گفت: «چی شده، آقای کبیری؟»

بابای تهمورث یکی دیگر خواباند بیخ گوشم: «زورت به بچه پنج ساله رسیده، گنده بَك؟» خیلی زور زدم گریه نکنم. جای پنج انگشت بابای تهمورث روی صورتم دل دل می کرد. حتماً سرخ هم شده بود که اشك داشت زور می زد بیاید. نگذاشتم بیاید. اما وقتی آقام صورتش، و یا شاید نگاهش یك جوری شد که حدس زدم باید توی دلش خندیده باشد، نتوانستم نگاه اش دارم. اشك آمد. عادت عجیبم آمد. این را فقط خودم می دانستم که حتی وقتی می خندیدم، اشك زور می زد که بیاید. و می آمد. و بابای تهمورث نمی دانست حتی نمی دانست ساعتی پیش از آن طرف خیابان دیده بودمش، سلامش هم حتی کرده بودم. او مرا ندید. ماشین خوشگل پلیس را دید. جلوش خبردار کرد، پا کوبید.

پیش خودم فکر کردم لابد من هم باید همین کار را بکنم که کردم. و آن قدر خوشحال شدم که اشك توی چشمهام جمع شد.

یك پسر خیلی کوچك (شاید پنج ساله) وقتی مرا دید و بابای تهمورث را، از روی جوی آب پرید، خندید، آمد کنار بابای تهمورث. زنبیل بزرگش را مثل کت پوشید، خبردار کرد، پا کوبید. درست مثل من، که آن طرف خیابان بودم و درست مثل بابای تهمورث، که کنار خودش بود. نمی خندید. مثل من نبود که توی دلش بخندد. حتی مثل بابای تهمورث اخم هم کرده بود، سرش را بالا داده بود. ماشین پلیس از کنارشان گذشت و رفت. بعد ایستاد. آمد عقب. یك پلیس خیلی پیر شیشهٔ پنجره اش را کشید پایین، چیزهایی به بابای تهمورث گفت که من نشنیدم. من فقط صدای خنده اش را شنیدم. و صدای خبردار پای بابای تهمورث.

ماشین پلیس رفت و من هنوز تو دلم می خندیدم و بابای تهمورث داشت می رفت طرف پسرك. تند می رفت. پسرك هنوز خبردار بود و نمی خندید و چه کوچك بود! من خبردار نبودم. بابای تهمورث ایستاد روبرویش، خواباند بیخ گوشش با هر دو دستش خواباند بیخ گوشش. این را دیگر می دیدم. اما پسرك را نمی دیدم. بابای تهمورث داد می زد: «مگر من دلقکم که ادای مرا درمی آوری؟... اون هم جلوی... جلوی... مگر تو ننه بابا نداری؟»

هیچ کس نرفت طرفش، حتی من. کتکش را زد و رفت. پسرك سرش را کج کرده بود. فقط نگاهش می کرد. رفتم پیشش. چیزی نداشتم بگویمش نگاهم کرد. نگاهش کردم. من قدم کوتاه بود. او کوتاهتر از من بود، شاید یك سرو گردن. سرش هنوز کج بود روی شانه اش. انگار هنوز داشت بابای تهمورث را نگاه می کرد. اما نگاه به من می کرد. چشمهاش یك چیزهایی داشت که فکر کردم لابد او هم... گفتم: «تو هم توی دلت گریه می کنی؟»

چیزی نگفت. پشتش را به من کرد، رفت. و من دیدم از گوشش داشت خون می آمد. پیش خودم فکر کردم چقدر شکل لاکپشت شده است و همهٔ این کتکها حتماً تقصیر من است.

بابای تهمورث رفته بود، تند رفته بود. مثل هر روز، آرام نرفته بود. راهم را کج کردم. فکر کردم چرا بابای تهمورث باید این قدر بد باشد یا بشود. رفتم تو کوچهٔ گلستان. خودم هم نفهمیدم چرا. و همه اش به نگاه پسرك فکر کردم. سهراب داشت خاکبازی می کرد. تهمورث نبود. گفتم: «تهمورث کجاست؟»

گفت: «به تو چه، جاسوس!»

حرف خودش نبود. تهمورث یادش داده بود.

گفتم: «بابات گفت برو خانه تان. گفت خاکبازی نکن.»

گفت: «بابام بیخود گفت.»

گفتم: «گفت بگو کبیری گفت.»

گفت: «کبیری خیلی غلط کرد که گفت.»

آن لحظه نفهمیدم برای چی زدمش، فقط زدمش. با هر دو دستم زدمش. می خواباندم بیخ گوشش و به این فکر نمی کردم که دارم برای چشمهای سیاه پسرك و شاید لاکپشت بودنش و حتی شاید آن خونها می زنمش. و یا برای خودم که جاسوس باباشان بودم و نمی دانستم چرا و برام تلخ بود بدانم که سهراب راست می گفته است. زدمش و محکم زدمش و آن قدر زدمش که دستم درد گرفت، حوصله ام سر رفت، آمدم خانه. حوصله نداشتم برگردم ببینم از گوش او هم خون آمده است تا پیش خودم بگویم حقش است، حقش است.

دلم می خواست به پسرك فکر کنم و از این که یك لحظه فکر کرده ام لاکپشت دیده امش، شرمنده باشم. شرمنده بودم. حتی وقتی بابای تهمورث خواباند بیخ گوشم و گفت چرا زورم را به یك بچه پنج ساله رسانده ام، حس کردم باز هم شرمنده ام. اما نه شرمنده از او، که از چشمهای سیاه آن پسرکی که یك لحظه، و فقط یك لحظه، لاکپشت دیده بودمش، حتم داشتم با همه شان سرسنگین خواهم شد. شدم.

بهمن گفت: «یعنی کیه این قاتل؟»

به بچه ها نگاه کرد و به من. نگاهش حرفهایی داشت که شك را می شد از آن خواند.

گفتم: «چیه؟ چرا این جوری نگام می کنی؟»

صدای پسری که نمی دیدمش گفت: «با شمام، آقا پسر!»

بهمن گفت: «هیچی بابا. همین طوری.»

گفتم: «بیخود کردی.»

صدای پسری که نمی دیدمش گفت: «می خواستم اگر زحمت نیست...»

گفتم: «تو دیگر چه می گویی؟»

برگشتم نگاهش کردم. حتی یادم است که خواستم بگویمش بز مَجّه، یا کَپّه، یا یك چیز بد دیگر. نگفتم. همان طور مات ماندم. پسری که فکر می کردم پسر است، پسر نبود. مرد بود. مردی که قدش کوتاه بود و من کوتاهتر از او بودم و او سبیلش هنوز در نیامده بود و یك کراوات قرمز داشت و یك کیف چرمی و نگاهی که مثل نگاه آدم بزرگها بود.

گفت: «من...»

ولا بد شنیدم که آب می خواهد. گفتم: «چشم!»

البته باز هم نفهمیدم چرا گفتم چشم. چون چیزی نشنیدم. ولی شاید به خاطر کت شلوار مردانه اش بود و آن کفشهای قشنگش و آن موهای سیاهش که داده بودشان یك طرف و هی می آمد جلوی چشمهاش و با دست کوچکش بالا می دادشان و بعد آدم را مثل آدم بزرگها نگاه می کرد. و یا شاید به خاطر این که او اولین مردی بود که از من آب خواسته بود و من... من از کجا می دانستم با این کارم داشتم به تهمورث و باباش لج می کردم. آب نیاوردم. شربت آوردم، شربت بهار نارنج. گفتم: «نوش جان!»

شربت را یك نفس خورد. آه کشید. لذت برد: «آب می خواستم فقط. راضی به زحمتتان نبودم تا این حد.»

صداش هنوز پسرانه بود و خودش مرد بود و من از این که راضی به زحمت ما نبوده است، بال در آورده بودم، می خندیدم. چه لذتی داشت خندهٔ لب کوچك او و خنده ای که مال من بود، من خودم نمی دیدمش.

گفتم: «بریزم باز هم؟»

از لطفم ممنون شد. گفت مرحمت دارم. از خدا خواست حفظم کند. خندید و رفت. و من به اندازهٔ تمام دوستیهام دلم خواست فقط با او دوست باشم.

گفت: «چی؟»

نگاه به بچه ها کرد. من عرقهای روی پیشانی اش را ندیدم، خنده اش را دیدم.

گفت: «باشد.»

گفتم: «بازهم می آیید این طرفها؟»

گفت: «ها، می آیم.»

باز نگاه به بچه ها کرد، دستش را برام دراز کرد. یعنی خداحافظ. دستش کوچکتر از دست من بود. لیوان و پارچ را گذاشتم زمین، دستش را محکم فشار دادم بعد باز اشك توی چشمهام جمع شد، ته دلم خندیدم وقتی که گفت: «می بینمت».

گفتم: «حتماً؟»

گفت: «حتماً.»

داشت می رفت، داشت دور می شد که گفتم: «اسمتان... اسمتان را به من نگفتید.»

گفت: «زیاد مهم نیست.»

گفتم: «هست، هست.»

گفت: «آنالویی. تو اداره صدام می زنند آنالویی. ولی اینجا، برای تو، می شوم پرویز. این طور بهتر نیست؟»

گفتم: «هست، هست.»

و او تنها دوست من بود که از آدم بزرگها بود و کراوات داشت و مرا تحویل می گرفت و من هر روز صبح می دیدمش و سلامش می کردم و اگر آب می خواست، شربت براش می آوردم و اگر چیزی می پرسید، جوابش می دادم.

گفت: «این جریان آقای کبیری چیه که همه ازش حرف می زنند؟»

گفتم: «شما هم می دانید؟»

و فکر کردم اگر نداند، من باید بگویمش که بداند. و گفتم و گفتم و هیچ نمی دانستم باید عرقهای روی پیشانی اش را ببینم و گوشهاش و زیرچشمهاش را که سرخ می شوند و دستهاش را که مشت می شوند. گفت: «که این طور.»

خندید. خنده‌اش تلخ بود و نگاهش سرد بود و من گفتمش بابای تهمورث مثل سك پاسوخته از همه می‌ترسد. گفتمش من می‌دانم قاتلش کیست. او گفت کیست. گفتم یك آدم قدبلند و چهارشانه است که هیکلش مثل فردین است، و صداش قشنگ است. مشتهاش آدم را پرت می کند روی زمین. گفتم تفنگ هم دارد. تفنگش مثل تو فیلمهاست. گفتم موهاش برق می‌زند. سبیلش را هم از ته می‌زند. گفتم بوی عطر هم می‌دهد.

او باید می‌خندید و نخندید و فقط گفت آب امروزش را بدهم برود. فرداش گفتم دیروز وقتی شما رفتی، قاتل را دیدمش. گفتم حتی کشیدمش کنار، با او من حرفها زدم. گفتم خودش را می‌زد به کوچهٔ علی‌چپ من می‌دانستم خودش است.

ـ «حاضرم قسم بخورم که خودش بود.»

ـ «از کجا می‌دانی؟»

ـ «داشت از جلوی خانهٔ آنها رد می‌شد.»

ـ «تو آنجا چکار می کردی؟»

ـ «من؟... من داشتم کشیك می‌دادم.»

خندید. شاید هم نخندید. اما یادم است با دستهای کوچکش موهام را به هم ریخت. گفت:

«تو... تو هنوز زوداست که بخواهی خیلی چیزها را بفهمی.»

صداش خش داشت، می‌لرزید.

گفتم: «می فهمم.»

اما نمی‌فهمیدم. او گفت البته که می‌فهمم. من خندیدم؛ رفتم براش شربت آوردم. گذاشتم برود و بعد به بچه‌ها هم گفتم چه فکری می کنم. آنها یم خندیدند. حرفهای مسخره زدند و باز خندیدند. اما بعد دیدم تمامشان، وقتی آدمی را می‌بینند که بانشانیهای من مو نمی‌زند، نگاه چپ چپ می‌کنند، دنبالش حتی می‌روند. و اگر چاره داشته باشند، باش حرف هم می‌زنند. دیگر مطمئن بودم که به گوش تهمورث و سهراب هم رسانده‌اند. این را دیگر خودم دیدم.

تهمورث افتاد دنبال یکی از این آدمها تعقیبش کرد. من هم تعقیبش کردم. دیدم جلوش ایستاد. گفت «چرا می‌خواهی بابای مرا بکشی؟»

مرد هاج و واج بود نگاهش می‌کرد. می‌دانستم چطور نگاهش می‌کرد. خودم دیده بودم آن نگاههای متعجب و آن صورت هاج و واج را.

گفتم: «می‌خواهم پرویز صداتان کنم.»

گفت: «من که خودم گفتم.»

گفتم: «پرویز!»

گفت: «جانم!»

ته دلم خندیدم. گفتم: «امروز... امروز می‌آید.»

گفت: «می‌دانم.»

اما آن روز کسی نیامد. فردا صبحش هم کسی نیامد. بابای تهمورث حالا دیگر مثل هرروزش بود. حتی شنگول‌تر از روزهای پیشین بود. به همه می‌خندید. سلامشان می‌داد. سلام گرمشان می‌داد. تهمورث هم دیگر دیر نمی کرد. اگر هم می‌کرد، نمی‌دوید، بالا و پایین نمی‌پرید، نمی‌گفت:

«بابام خانه بود. باید...»

می‌گفت: «بابام خودش گفت برو.»

توپ ماهوتی‌اش را پرت می‌کرد طرف بهمن، بهمن می‌گرفتش یارکشی می‌کردند و توپ را به هفت سنگ می‌کوبیدند و چه جیغها که نمی‌کشیدند.

تهمورث گفت: «دیدی نیامد؟»

به بهمن گفته بود و با مسخرگی. من می‌دانستم که به من گفته بود.

گفتم، به فرشاد: «می‌آید. زیاد دیر نکرده هنوز.»

تهمورث گفت، به مهران: «از بابام ترسید.»

گفتم، به بهمن: «هیچ هم نترسید. لابد یك کاری پیش آمده براش.»

تهمورث گفت، به فرشاد: «تفنگ بابام پر بود.»

گفتم: «اوهوکی! چی خیال کردی؟ همچین با مشت می‌زد تو شکمش که خون بالا بیاورد، تفنگش هم بیفتد تو خلا.»

من این بار به خودش گفتم.

گفت: «بابام خودش گفت می کشدش. به من گفت. قسم حضرت عباس خورد که می کشدش.»

گفتم: «کسی که می‌ترسد قسم حضرت عباس می‌خورد.»

گفت: «غلط کردی.»

گفتم: «خودت.»

دست به یقه شدیم. بچه‌ها نُچ کشیدند. تهمورث هُلم داد. سرم خورد به لبهٔ سیمنتی جدول آب. گرم بودم، نفهمیدم سرم شکست. بلند شدم کوبیدمش به دیوار، مشتش زدم. مشتم زد. دهانش خونی شد. سهراب پام را دندان گرفت. پرتش کردم یك کناری. گریه کرد، مثل غربتی‌ها. ننه‌ام آمد دم در. مهتاج هم رفته بود پای تهمورث را دندان گرفته بود.

تهمورث گفت: «از بابام می‌ترسیده که نیامده.»

گفتم: «نمی‌ترسیده، نمی‌ترسیده.»

گریه کردم. همان لحظه فکر کردم شاید ترسیده باشد. داد زدم: «نه. نترسیده، نترسیده.»

سرخودم داد زدم.

تهمورث گفت: «از تفنگ بابام ترسیده.»

سهراب هم همین را گفت، با گریه.

ننه‌ام گفت: «چی شده؟»

گفتم: «می‌آید، می‌آید.»

گفت: «کی؟»

دویدم طرف تهمورث. باززدمش. دستی مرا گرفت، محکم گرفت و طوری محکم گرفت که حس کردم کوچك است و دلم خواست دست پرویز باشد و بود.

گفتم: «نیامد، نیامد.»

و دیدمش، فقط یك لحظه، که سفیدی چشمهاش سرخ بود و نفس نفس می‌زد و عرق از پیشانی‌اش سرمی‌خورد و موهاش به هم ریخته مانده بود. دستش را کرد تو موهام تا شاید به همشان بریزد و چیزی بگوید، که احساس کردم سرم درد می‌کند. وقتی دست کوچکش را دیدم که خونی شده است و دارد نگاهش می‌کند، گریه‌ام گرفت. من از تهمورث کتك خورده بودم.

گفتم: «نترسیده، نترسیده.»

پرویز گفت: «من ترسو نیستم.»

و کنارم زد. با کیفش دوید تو کوچهٔ گلستان.

گریه یادم رفت، دنبالش دویدم. ایستاده بود جلوی در خانهٔ بابای تهمورث می‌خواست زنگ بزند. دستش به زنگ نمی‌رسید. در زد، با دستش در زد. وقتی که رسیدم، در بازشد. پرویز در را هُل داد. در محکم خورد به دیوار. شترق صدا کرد. دست پرویز توی کیفش بود و وقتی درش آورد، یك هفت تیر توی دستش بود.

داد زدم: «آقا پرویز!»

حتی برنگشت نگاهم کند. رفت تو. رفتم تو. بابای تهمورث با لباس پلیسی‌اش بود و فقط پیراهن تنش نبود. با زیرپیراهنی رکابی‌اش نشسته بود لب حوض، می‌خواست صورتش را بشوید که همان طور خشکش زده بود.

پرویز با هفت تیر ایستاده بود جلوش دستش می‌لرزید. فقط می‌گفت: «تو، تو...»

بابای تهمورث آرام بلند شد، من با چشمهای خودم دیدم که رنگش پرید، پاهاش لرزید.

مامان تهمورث آمد تو حیاط، بی‌چادر، و گفت: «کی بود، کبیری؟»

جیغ کشید. از حال رفت. بابای تهمورث داشت سبیلش را می‌جوید، پرویز نگاه به هفت تیرش کرد و به مامان تهمورث. رفت جلو هفت تیر را گذاشت روی شکم بابای تهمورث.

پرویز نصف هیکل او را هم نداشت. بابای تهمورث اگر می‌گرفتش، می‌توانست مچاله‌اش کند، پرتش کند یك طرفی، اما می‌لرزید. نمی‌توانست. پرویز هلش داد. بابای تهمورث سکندری خورد، خورد زمین. کلاه پلیسی‌اش افتاد زمین و من تازه فهمیدم وسط سرش مو ندارد و او حالا داشت التماس می‌کرد. به پرویز التماس می‌کرد. می‌گفت: «نه، نه.»

پرویز گفت: «من فقط می‌خواستم بترسانمت، می‌خواستم زهرچشم بگیرم ازت، می‌خواستم... می‌خواستم...»

و هفت تیرش را انداخت یك کناری، که من دیدم افتاد توی حوض، و نشست روی سینه بابای تهمورث، خواباند بیخ گوشش، با هر دو دستش خواباند بیخ گوشش، و محکم و پشت سر هم، گفت: «کر شد... کر شد پسرم... این را می‌توانی بفهمی؟... می‌توانی؟»

و بلند شد، از روی سینه بابای تهمورث تلوتلو هم خورد، داشت گریه می‌کرد، بابای تهمورث نیم‌خیز نشست. دستش روی صورتش بود. سبیلش دیگر دُم عقربی نبود.

پرویز آمد بیرون. مردم را زد کنار. شاید هم خودشان از ترس رفتند کنار.

یك کوچه براش باز شد. کیفش را برداشتم. صداش زدم. فکر کردم چقدر شبیه آن پسرکی است که من او را لاکپشت دیده بودم.

برگشت طرفم دیدم سرش گیج رفت. دویدم بگیرمش که سکندری خوردم. عاقبت هر طوری بود گرفتمش. گفت: «آقا دانیال!»

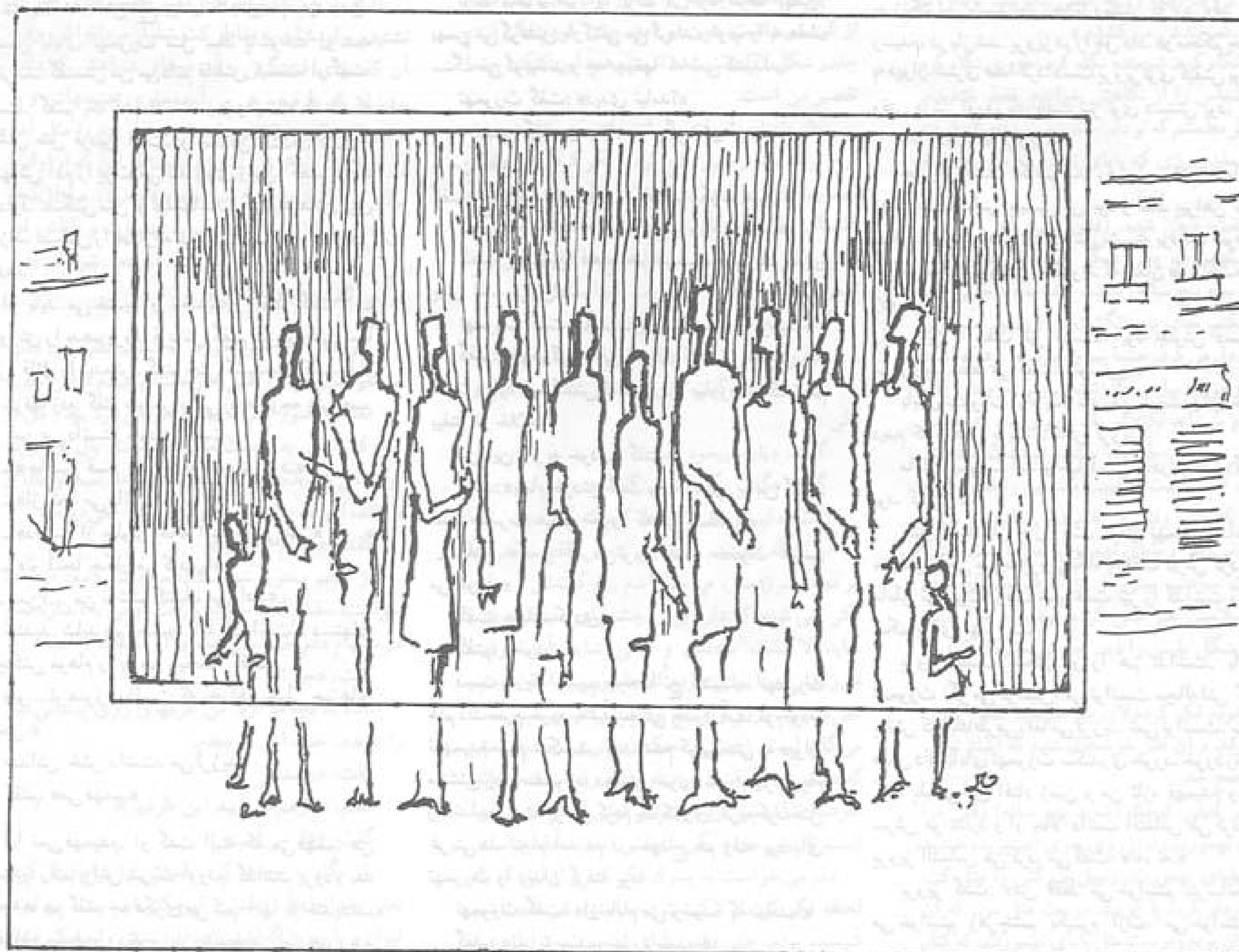
با نفس نفس گفت. عرق پیشانی‌اش را با دستم پاك کردم. گفتم: «جانم؟»

گفت: «یك کاری می‌کنی برای دوستت؟»

گفتم: «جان بخواه.»

گفت: «یك لیوان آب بیار برام.»

یکشنبه، ۲۱ مهر ۷۰ ورامین



● شرحی بر کارنامه شورای فرهنگ عمومی
(گروه فرهنگ عمومی شورایعالی انقلاب فرهنگی)-(۵)

طرح تشکیل شورای تبلیغات شهری

● جلال رفیع

□ پس از «ضوابط نشر کتاب بزرگسالان و خردسالان»، «اساسنامه انجمن آثار و مفاخر فرهنگی» و «ضوابط عام تأسیس کانون‌ها و مؤسسات فرهنگی و هنری» که در شماره‌های ۳۶ و ۳۷ و ۳۹ و ۴۰ ملاحظه کردید، اکنون یکی دیگر از مصوبات «شورای فرهنگ عمومی» یعنی همان گروه فرهنگ عمومی شورایعالی انقلاب فرهنگی را ملاحظه می‌فرمایید. این مصوبه، «طرح تشکیل شورای تبلیغات شهری» نام دارد و در جلسات سی‌وششم تا چهل و یکم شورای فرهنگ عمومی در سال ۱۳۶۶ بررسی و تصویب شده است.

در آن ایام، ناهمگونی‌ها و نابسامانی‌هایی که در زمینه به اصطلاح «دیوارنویسی و شعارنویسی» و به عبارت دیگر در مورد نوشته‌ها و نقاشی‌های موجود بر روی درودیوار شهر خودنمایی می کرد، ضرورت تعیین ضوابط و ایجاد نوعی هماهنگی مطلوب در جهت بهبود وضعیت «تبلیغات شهری و دیواری» و همچنین نصب تابلوها و مجسمه‌ها و امثال آنرا نشان می‌داد. قرار بر این بود که از نواقص و نارسایی‌ها کاسته شده، روانشناسی اجتماعی و انسانی و اصول زیباشناختی و نتیجتاً شیوه‌های هنری بهتر و مناسب‌تر و مؤثرتر، در مورد دیوارنوشته‌ها و کتیبه‌ها و تصاویر و تبلیغات، از جهات و جوانب گوناگون مورد توجه و عنایت و ارزیابی قرار گیرد و همزمان تلاش‌های مفید و مثبت و

مقدسی که در این عرصه انجام گرفته است نیز تقویت شود.

وظیفه تدوین ضوابط و تصویب طرح، از سوی شورایعالی انقلاب فرهنگی بر عهده شورای فرهنگ عمومی قرار گرفت. اعضای شورای فرهنگ عمومی نیز پس از مطالعه گزارش وضعیت موجود و مشاهده عکس‌های بسیاری که نشان‌دهنده آن وضعیت بود و نیز (طبق معمول) پس از بحث و گفتگوی بسیار و نتیجتاً چند بار تغییر و تعویض «طرح‌های آماده شده و عرضه شده»، سرانجام طرح ذیل را تصویب کرده و در اختیار شورایعالی انقلاب فرهنگی قرار دادند. امّا این مصوّبه قبل از مطرح‌شدن در جلسه عمومی شورایعالی انقلاب فرهنگی، از سوی کارشناسان دبیرخانه شورای مذکور مورد نقد قرار گرفت و متن مصوبه همراه با متن «نقد و بررسی» عودت داده شد.

البته شورای فرهنگ عمومی، به «نقد و بررسی» مذکور مشروحاً پاسخ داد و شاید بتوانیم در صورت لزوم، متن «نقد و بررسی» مذکور را همراه با پاسخ مشروح شورای فرهنگ عمومی، بعداً در همین مجله منتشر کنیم. امّا در هر حال، «طرح تشکیل شورای تبلیغات شهری» بدین ترتیب مسکوت ماند و تا این لحظه از سرنوشت نامبرده، اثری بدست نیامده است! شاید اگر این «طرح» در آن ایّام مؤثر واقع می‌شد، وضعیت کنونی تبلیغات سیاسی و هنری و فرهنگی و بالاخص تجاری، در میادین و خیابان‌ها و مراکز اداری، وضعیت بهتری می‌داشت. والله اعلم.

□□□

طرح تشکیل شورای تبلیغات شهری (مصوب شورای فرهنگ عمومی)

مقدمه

به منظور تنظیم امور و فعالیت‌هایی که تحت عنوان «تبلیغات دیواری» در سطح شهرها صورت می‌گیرد و هماهنگ‌نمودن کوششهای تبلیغی سازمانها و مراکز فرهنگی هنری در این زمینه و بهبود کیفیت این قبیل تبلیغات در ارتباط با مفاد بند ۲ ماده ۲ آئین‌نامه شورای فرهنگ عمومی، «شورای تبلیغات شهری» با اهداف و وظایف و اختیارات ذیل تشکیل می‌شود:

ماده ۱ـ هدف:

هدایت تلاشهای مردمی و جمعی در زمینه‌های تبلیغات فرهنگی و هنری و سیاسی در معابر و راهها، میادین و اماکن عمومی و همچنین بهره‌گیری مناسب و مطلوب و بجا از امکانات عمومی در جهت افزایش آگاهی و رشد فرهنگ عمومی و ایجاد هماهنگی و نظم لازم در این زمینه.

ماده ۲ـ تعریف:

تبلیغات شهری عبارت است از: شعارنویسی، نقاشی، طراحی و نصب پوستر و همچنین اطلاعیه و اعلامیه و تندیس و کتیبه در زمینه‌ها و موضوعات مختلف فرهنگی، اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، تجاری و... در سطح شهر که توسط دستگاههای دولتی، ارگانها، نهادهای مردمی، انجمن‌ها، مراکز، جمعیت‌ها، موسسات، شرکت‌ها و اشخاص صورت می‌گیرد.

ماده ۳ـ شورای تبلیغات شهری:

الف = شورای تبلیغات شهری در تهران زیرنظر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی تشکیل می‌شود. اعضای این هیئت عبارتند از:

۱ـ نماینده سازمان تبلیغات اسلامی

۲ـ نماینده نخست‌وزیری

۳ـ نماینده شهرداری

۴ـ نماینده وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

۵ـ سه نفر آشنا به مسائل اسلامی، هنری و ارتباطات به پیشنهاد وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی و تصویب شورای فرهنگ عمومی

ب = شورای تبلیغات شهری در استان زیرنظر ادارات کل فرهنگ و ارشاد اسلامی به ترتیب زیر تشکیل می‌شود:

۱ـ مدیرکل اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی

۲ـ نماینده استانداری

۳ـ نماینده سازمان تبلیغات

۴ـ نماینده شهرداری

۵ـ سه نفر صاحبنظر در مسائل اسلامی، هنری و ارتباطات با تصویب شورای فرهنگ عمومی استان.

ج = در شهرهای هر استان به تناسب نیاز منطقه و امکانات موجود جهت نظارت بر اجرای این ضوابط، شورایی زیرنظر شورای تبلیغات شهری استان تشکیل خواهد شد.

تبصره: در صورتی که شورای فرهنگ عمومی استان تشکیل نشده باشد، انتخاب آنان بر عهده شورای تبلیغات شهری استان خواهد بود.

ماده ۴ـ وظایف و اختیارات:

۱ـ سیاستگزاری و تعیین ضوابط کلی و عمومی در امر تبلیغات شهری در چهارچوب اصول و موازین ذیل:

الف = مراعات جهات شرعی و مقررات قانونی.

ب = توجه به اصول و مبانی تبلیغ و ارتباطات و رعایت اصول زیبائی شناختی و توجه به خصایص هنری اسلامی و ملی.

ج = لحاظ مسائل فرهنگی و سیاسی کشور و ویژگیهای فرهنگی مناطق.

د = اجتناب از مداهنه و چاپلوسی، استهزاء و عیبجوئی و پرهیز از افراط و تفریط، تکرار غیرلازم و ابتذال در تبلیغ.

تبصره ـ تشخیص حدود و نحوه ارتباط هریک از این موارد با هر یک از انواع تبلیغات موضوع ماده ۲، بر عهده شورا است.

۲ـ تقویت انگیزه‌های مردمی و ایجاد زمینه‌های مشارکت همگانی در فعالیتهای تبلیغی شهری و هدایت این کوششها از طریق آموزش عمومی و انجام برنامه‌های توجیهی و توضیحی از قبیل طرح موضوع در نمازجمعه، صداوسیما و مطبوعات.

۳ـ بررسی سالانه وضعیت تبلیغات شهری کشور و ارزیابی فعالیتهای هدایتی و نظارتی شوراها در این زمینه و گزارش آن به شورای فرهنگ عمومی.

۴ـ تهیه، اعلام و ابلاغ برنامه‌های لازم، با شیوه‌های مناسب، برای پاکسازی سطح شهر از آثار تبلیغی نامطلوب و نابجا، از طریق دستگاههای ذیربط و طرق مناسب دیگر و همچنین جلوگیری از انجام هرگونه تبلیغات غیرمجاز و نامناسب از طریق دستگاههای قانونی و اجرایی.

۵ـ مراقبت در حفظ شعارها، کتیبه‌ها و هرگونه آثار تبلیغی شهری که از جنبه‌های تاریخی یا هنری واجد ارزش خاص می‌باشد و توجه‌دادن مسئولین و سازمانهای ذیربط به حفاظت از آنها.

۶ـ تعیین یا ایجاد محل‌های مناسب و مجاز برای انواع تبلیغات فرهنگی یا تجاری.

تبصره ۱: استفاده از دیوار خانه‌ها و ساختمانهای اشخاص، سازمانها، موسسات، نهادها و ادارات و... بدون اجازه صاحبان و مسئولان آنها و بدون رعایت سایر ضوابط مندرج در این مصوبه ممنوع است.

تبصره ۲: هرگونه تبلیغات بر روی دیوار سفارتخانه‌ها و سایر نمایندگیهای خارجی کلاً ممنوع است.

۷ـ همکاری با شهرداری در تعیین ضوابط مربوط به میزان و نحوه دریافت عوارض از انواع تبلیغات و آگهی‌های تجاری در سطح شهر و نظارت بر کسب و مصرف عوارض مزبور.*

۸ـ هرگونه پیشنهاد تامین بودجه برای تهیه و اجرای طرح‌های نمونه از محل دریافت عوارض تبلیغات تجاری و...

۹ـ کلیه مراکز و موسسات دولتی و غیردولتی، نظامی و انتظامی و اشخاص، موظفند برای اجرای طرح‌های تبلیغاتی خود در اماکن مجاز که از سوی «شورا» تعیین و اعلام می‌شود، ضمن ارائه طرح به شورای مذکور، مجوز لازم را دریافت دارند.

تبصره ۱: اماکن و مناطقی که تحت پوشش این طرح، قرار می‌گیرد، به وسیله «شورای تبلیغات شهری»، تعیین و به اطلاع عموم خواهد رسید.

تبصره ۲: کوشش‌های تبلیغی در نقاط و محله‌های دیگر شهر با رعایت ضوابط و اصول فنی، هنری، فرهنگی، سیاسی و... که در سایر موادّ و بندهای این مصوبه مورد تاکید قرار گرفته است، بلامانع خواهد بود.

۱۰ـ حدود وظایف و مسئولیت هر یک از سازمانهای عضو و نحوه تشکیل و تداوم جلسات و کیفیت همکاری اعضاء با یکدیگر، در نخستین جلسات «شورا» تعیین خواهد شد.

۱۱ـ کلیه دستگاهها و موسساتی که با توجه به وظایف و اختیارات «شورای تبلیغات شهری» به نحوی در ارتباط با امور مربوط به این شورا قرار دارند، در چهارچوب این مصوبه، مکلف به همکاری می‌باشند.

ماده ۵ـ ضوابط فوق مشتمل بر ۵ ماده و ۵ تبصره در جلسات سی و ششم تا چهل و یکم شورای فرهنگ عمومی مورخ ۲/۲۶، ۳/۹، ۳/۲۳، ۴/۱۳، ۴/۲۷، ۱۳۶۶/۶/۷ به تصویب رسید.

---

* این بند در ارتباط با ماده ۴۲ قانون شهرداری و بند ب ماده یك تصویبنامه شماره ۱۶۰/۱۴۰/۴۳۸۵ مورخ ۱۳۶۵/۱۱/۱۲ وزارت کشور و با توجه به عضویت نماینده شهرداری در شورای تبلیغات شهری تنظیم و تصویب شده است.



قابوس‌نامه عنصرالمعالی کیکاوس بن اسکندر

قابوس نامه، اثر مشهور **عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر**، کتابی است سودمند و خواندنی که در سال ۴۷۵ هـ. ق نوشته شده و در میان آثار زبان فارسی ارزشی خاصی دارد. این کتاب به تعبیر **«ملک الشعراء بهار»** به منزلهٔ «مجموعه‌ای است از تمدن اسلامی پیش از مغول».

عنصر المعالی کیکاووس از آل زیار بود. پدرانش در نواحی شمالی ایران: گرگان، طبرستان، گیلان، ری و جبال سالها حکومت و امارت داشتند. خود او نیز اگر از سلطنتی باشکوه و قدرت برخوردار نبود فی‌الجمله دستگاهی داشت. از علوم و دانشهای زمان بهره‌ای داشت و با دانشمندان و عالمان بسیار حشر و نشر کرده بود.

عنصرالمعالی در **قابوس‌نامه** صراحت لهجه دارد و صداقت و صمیمیّت یکی از مهم‌ترین خصایصی است که خواننده بلافاصله پس از قرائت چند صفحه بدان پی می‌برد. گذشته از اسلوب ساده و نثر دل‌انگیز او و حسن تعبیرش در نویسندگی، وسعت اطلاعات و معلومات وی در زمینه‌های مختلف قابل توجهٔ است. در واقع کتاب **قابوس‌نامه** با جامعیّت خویش، هدف تعلیم و تربیت را در قرن پنجم هـ. ق آشکار می‌کند: که چگونه درس خواندگان با معلوماتی کلّی و شامل پرورش می‌یافته‌اند.

در سخنِ نویسندهٔ **قابوس‌نامه** با همهٔ وسعت اطلّاعات و دانایی او اثری از فضل فروشی نیست. وقتی با راستی و فروتنی خاصّ خود سخن می‌گوید گویی دوستی مهربان است که نامه نوشته نه ناصحی ملامتگر و خودفروش که تنها فخر می‌فروشد و به همین سبب گفتار او تلخیِ نصایح آمرانه را به همراه ندارد. نکته‌ای دیگر که براعتقاد ما نسبت به سخنان امیر **عنصرالمعالی** می‌افزاید تکیهٔ او بر تجارب زندگی است. به عبارت دیگر نوشته‌های وی از آنگونه آراء نظری و خیالات خام نیست که در شنونده انکاری پدید آورد بلکه اکثر از واقعیّتی سرچشمه می‌گیرد.

قابوس‌نامه بارها در ایران و کشورهای دیگر به چاپ رسیده است. مرحوم **«سعید نفیسی»** سالها پیش از این یك بار این کتاب را تصحیح و به طبع رسانیده اما تصحیحی که مرحوم استاد **«غلامحسین یوسفی»** از این کتاب انجام داده و به انضمام مقدّمه، تعلیقات مفصّل و فهارس گوناگون به چاپ رسانیده‌اند، از لَوْنی دیگر است. همو گزیده‌ای ارجمند نیز از این کتاب به طبع رسانیده و مقالاتی نیز در بارهٔ این کتاب نگاشته است. مطالب این مقدّمه و گزیده قابوس نامه از تحقیق و مصحّح زنده یاد **«غلامحسین یوسفی»** برگرفته و نقل شده است.

□□□□□

اگر حقیقت **توحید** خواهی بدان که هرچه در تو محال است در ربوبیّت صدق است چون یکیی که هرکه یکی را به حقیقت بدانست از شرك بری گشت: یکی بر حقیقت خداست عزّوجلّ و جز او همه دواند. **حقیقت توحید** آن است که بدانی هرچه اندر دلِ تو آید نه خدای بُود چه خدای تعالیِ آفریدگارِ آن چیز بُود بری از شرك و شبه، جلّ جَلالُه و تَقَدَّسَتْ اَسْماؤُه.

○ پس چون از خرد نگری چندان حرمت و شفقت و آرزو که روزی خوار را برنعمت و روزی است واجب کند که حقِ راهنمایِ خویش بشناسد و روزی دِهِ خویش را منّت دارد و فرستگانِ او را حقّ شناس باشد و همه پیغامبران را راستگوی دارد از آدم تا به پیغامبرِ ما علیهم السلام، و فرمانبردار باشد در دین، و در شکرِ منعم تقصیر نکند و حق فرایضِ دین نگاه دارد تا نیك نام و ستوده باشد.

○ پس حقِ پدر و مادر اگر از روی دین ننگری از روی مردمی و خردبنگر که پدر و مادر مُنبتِ نیکی و اصلِ پرورشِ نفس توانَد و چون در حق ایشان مقصّر باشی چنان نماید که تو سزای هیچ نیکی نباشی که آن کس که حق‌شناسِ نیکیِ اصل نباشد نیکیِ فرع را هم حق نداند، و با ناسپاسان نیکی کردن از خیرگی بُود و تو نیز خیرگیِ خویش مجوی و با پدر و مادرِ خویش چُنان باش که از فرزندان خویش طمع داری که با تو باشند، ازیرا که آن که از تو زاید همان طبع دارد که تو از او زادی. چه مَثَل آدمی چون میوه است و پدر و مادر چون درخت، هرچند درخت را تعهّد بیش کنی میوهٔ او نیکوتر و بهتر باشد: چون پدر و مادر را حرمت و آزرم بیش داری دعا و آفرینِ ایشان اندر تو مستجاب تر باشد و به خشنودیِ خدای تعالی نزدیکتر باشی.

○ و هرچند جوان باشی خدای را عزّوجلّ فراموش مکن و از مرگ ایمن مباش که مرگ نه به پیری بُود و نه به جوانی چنانکه استاد **حکیم عسجدی** گوید

مرگ به پیری و جُوانیستی
پیر بمُردی و جوان زیستی

○ بدان ای پسر که مردمان تا زنده باشند ناگزیر باشد از دوستان که مرد اگر بی‌برادر باشد بهْ که بی‌دوست: از آنچه حکیمی را پرسیدند که: «دوست بهتر یا برادر؟». گفت: «برادر هم دوست بهْ». پس اندیشه کن به کارِ دوستان به تازه داشتنِ رسمِ هدیه فرستادن و مردمی کردن. ازیرا که هرکه از دوستان نه اندیشد دوستانِ نیز از او نه اندیشند پس مرد همواره بی‌دوست بُود. و ایدون گویند که: **«دوست دست باز دارندهٔ خویش بود»**.

○ پس اگر چنانکه از پیشه‌ها طالبِ علم باشی پرهیزگار و قانع باش و علم دوست و دنیا دشمن و بردبار و خفیف روح و دیر خواب و زودخیز و حریص به کتابت و درس و متواضع و آگاه از کار و حافظ [قرآن] و مکررِ کلام و متفحّصِ سیَر و متجسّس اسرار و عالِم دوست و متقرّب و با حرمت و در آموختن حریص و بی شرم و حق‌شناسِ استادِ خود. والفغدهٔ (= اندوخته) تو باید که کتابها و اجزا و قلم و قلمدان و مِحبَرة و کاردِ قلم‌تراش و مانند این چیزها بُود و جز این دل تو به چیزی بسته نبُود و هرچه بشنوی یاد گرفتن و باز گفتن، و کم سخن و دوراندیش باش و به تقلید راضی مباش که هر طالبِ علمی که از این سیرت بُود زود یگانه روزگار گردد.

○ و اگر شاعر باشی جهد کن تا سخنِ تو **سهل ممتنع** باشد. بپرهیز از **سخنِ غامض** و چیزی که تو دانی و دیگران را به شرح آن حاجت آید مگوی که شعر از بهر مردمان گویند نه از بهر خویش. و به وزن و قافیه تهی قناعت مکن، بی‌صناعتی و ترتیبی شعر مگوی که شعرِ راست ناخوش بُود....

○ اما عادت کن **راست گفتن** و از **بخل** پرهیز کن. و لکن تصرفّ را کاربند و بر فرودتر خود ببخشای و بدان کس که برتر از تو باشد نیازمند

باش و زبون گیر (= عاجزآزارا) مباش و با زنان و کودکان در معامله فزونی مجوی و از غریبان بیشی مخواه.

○

اگر چُنانکه جوانمرد پیشگی کنی و نشناسی که جوانمردی چیست و از چه خیزد؟ بدان ای پسر که سه چیز است از صفاتِ مردم که هیچ آدمی نیابی که برخود گواهی دهد که این سه چیز مرا نیست. دانا و نادان بدین سه چیز همه از خدای تعالی خشنودند اگر چه این سه چیز خدای تعالی کم کس را داده است. و هرکه را این سه چیز بوَد از خاصّگانِ خدای تعالی بود، از این سه گانه: یکی خَرَد است و دوم راستی و سوم مردمی.

○

پس آن گروه را که نصیبِ ایشان جوانمردی آمد اصل آن جوانمردی که بدان گروه تعلق دارد دانستن باید به حقیقت چنانکه گُفته اند: «اصل جوانمری سه چیزست: یکی آنکه هرچه گویی بکنی و دیگر آنکه خلافِ راستی نگویی، سوم آنکه شکیب را کاربندی زیرا که هر صفتی که تعلّق دارد به جوانمردی به زیرِ آن سه چیز است».

○

پس به اجماع همهٔ مشایخ، **حقیقتِ تصوّف** سه چیز است: **تجرید و تسلیم و تصدیق**. چون نظر یکی داری و از گفت جدا باشی و به همگیِ خود بی منع باشی عین این طریقت تراست. پس درویش تسلیم را به کار دارد و هرگز در حق خود با هیچ برادر مکاشفت نکند مگر در حق برادرِ و رشکِ او باید که مادام بران بود که چرا برادرِ من از من بهتر نیست؟ و منی (= خودخواهی) از سر بیرون کند و صاحب غرض نباشد و غرض را فرو گذارد و جانبِ خویش بگذارد. و نظر به صدق و تجرید کند و به عین دوگانگیِ در هیچ چیز ننگرد و نظر بنداشت و خلاف بگسلد که آن نظر به صدق بوَد و بی بنداشت بوَد هرگز کس بدو خلاف نکند که عین حقیقت نفیِ دوگانگی است و عین صدق نفیِ خلاف است

○

پس **درویش** آن بوَد که به هرچیزی به عینِ صدق نگرد و وحشت را پیشه نکند و ظاهر و باطنش یکی بوَد و دل از تفکّرِ توحید خالی ندارد ولکن اندر اندیشه لختی آهستگی کند تا در آتشِ تفکّر سوخته نگردد که خداوندانِ این طریقت تفکّر را آتشی دیدند که آب او تسلّی باشد.....

○

اگر خواهی که مادام دلتنگ نباشی قانع باش و حسود مباش تا همیشه وقتِ تو خوش بوَد که اصلِ غمناکی حسد است. و بدان که از تأثیر فلك همیشه نیك و بد به مردم رسد و استادِ من رحِمَهُ اللّه گفتی که: «مرد باید که پیش تأثیرِ فلك دایم گردن کشیده دارد و دهان باز کرده تا اگر از فلك قفایی رسد به گردن بگیرد و اگر لقمه‌ای رسد به دهان بگیرد، چُنانکه خدای تعالی یاد کرد: فَخُذْ ما آتَیْتُكَ وَ کُنْ مِنَ الشّاکِرینَ (= آنچه را که به تو فرستادم فرا گیر و از شکرگزاران باش. اعراف /۱۴۱) که تأثیر فلك از این دو بیرون نیست.»

○

اما **سخن ناپرسیده** مگوی و از گفتارِ خیره پرهیز کن و چون باز پرسند جز راست مگوی. و تا نخواهند کس را نصیحت مگوی و پند مده خاصّه کسی را که پند نشنود که او خود اوفتد (= درخواهد یافت). و برسر ملأ هیچکس را پندمده که گفته اند «**حکمت**»: «اَلنُّصْحُ عِنْدَ الْمَلأِ تَقْریعٌ» (= اندرز گفتن در حضور جمع چون سرزنش است.) و اگر کسی به کژی برآمده باشد گردِ راست کردنِ او مگرد که نتوانی چه هر درختی که کژ برآمده باشد و شاخ زده به کژی و بالا گرفته، جز به بریدن و تراشیدن راست نگردد.

○

و بدان که **نیکی کن و نیکوگوی** دو برادرند که پیوندشان زمانه نگسلد: و بر نیك کرده (= کردار خوب) پشیمان مباش که جزای نیك و بدهم اندر این جهان به تو رسد پیش از آنکه به جایِ دیگر روی. و چون تو با کسی خوبی کنی بنگر که در وقتِ خوبی کردن همچندان راحت که بدان کس رسد در دلِ تو خوشی و راحت پدید آید؛ و اگر با کسی بدی کنی به چندان رنج که بدو رسیده باشی بنگر تا بر دلِ تو چه ضجرت و گرانی (= ناگواری) برسد، از تو خود برکسی بدنیاید چون حقیقت بی ضجرتِ تو رنج از تو به کس نرسد و بی خوشیِ تو راحت از تو به کس نرسد. درست شد (= معلوم شد) که مکافاتِ نیك و بد هم بدین جهان می یابی پیش از آن که بدان جهان رسی. و این سخن را که گفتم کس منکر نتواند بود که هر که در همه عمرِ خویش با کسی نیکی یا بدی کرده است چون به حقیقت بیندیشد داند که من بدین سخن برحقم و مرا بدین سخن مصدّق دارد. پس تا بتوانی نیکی از کس دریغ مدار که نیکی یك روز بردهد.

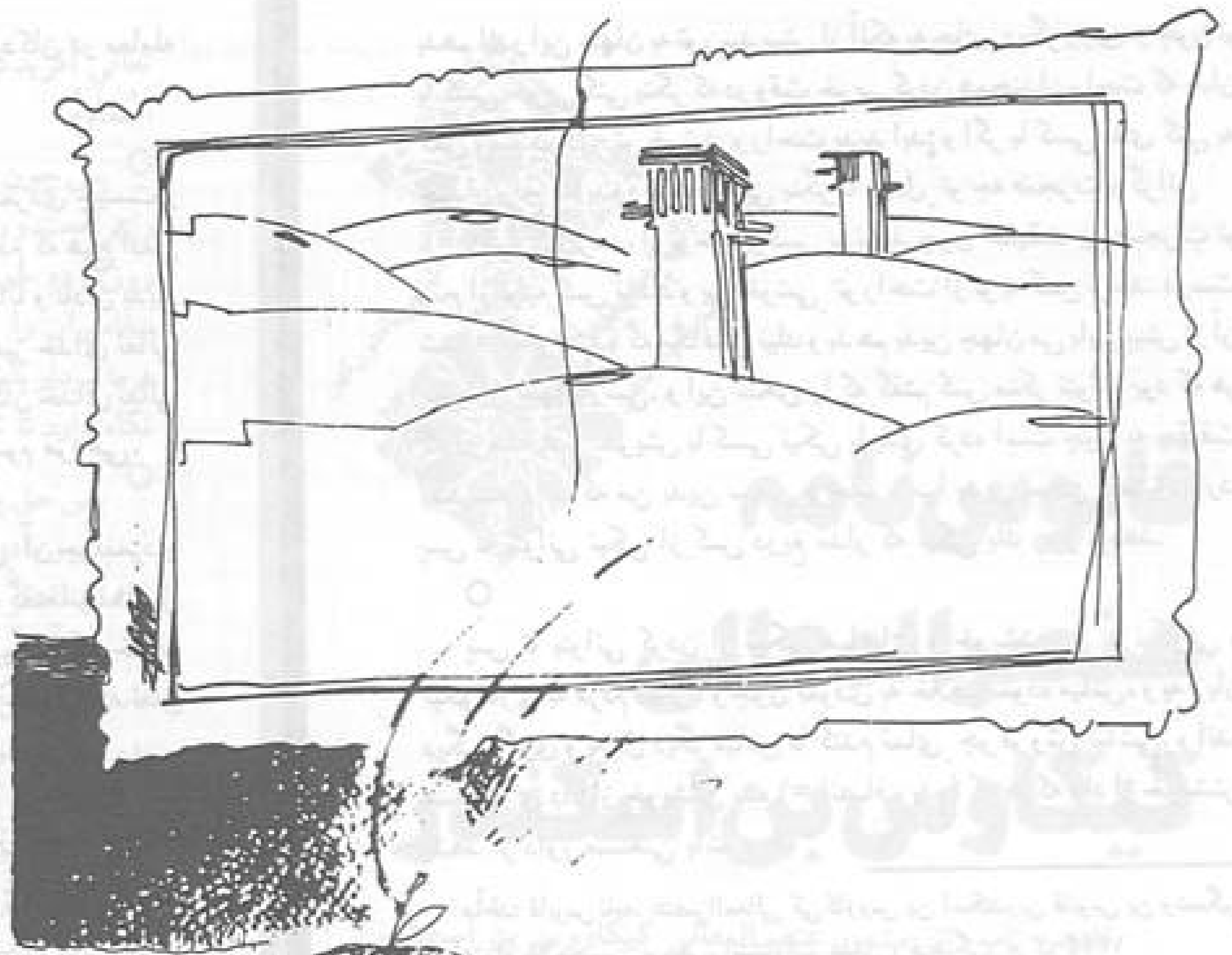
○

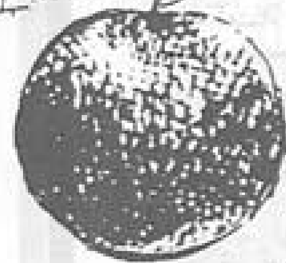
پس تا بتوانی کردن از **نیکی** میاسای و خویشتن را به نیکویی و نیکوکاری به مردم نمای؛ و چون نمودی به خلافِ نموده مباش، و به زبان دیگر مگوی و به دل دیگر مباش **تا گندم نمایِ جوفروش** نباشی. و اندر همه کاری داد از خویشتن بده (= انصاف بده) که هرکه داد از خویشتن بدهد از داور مستغنی باشد.

مأخذ: قابوس نامه، عنصرالمعالی کی کاووس بن اسکندربن قابوس بن وشمگیر، به اهتمام غلامحسین یوسفی، انتشارات علمی و فرهنگی، چ ۳، ۱۳۶۴

کی می‌تواند کشیدن....

دل بردی از من به یغما ای ترك غارتگر من
دیدی چه آوردی ای دوست از دستِ دل برسر من
عشق تو در دل نهان شد، دل زار و تن ناتوان شد
رفتی چو تیر وکمان شد، از بارِ غم پیکر من
می‌سوزم از اشتیاقت، در آتشم از فراقت
کانونِ من سینهٔ من، سودای من آذرِ من
من مستِ صهبای باقی زان ساتگین رواقی
فکرِ تو در بزم ساقی، ذکر تو رامشگرِ من
چون مهره در ششدر عشق یك چند بودم گرفتار
عشقِ تو چون مهره چندی است افتاده در ششدرِ من
دل در تفِ عشق افروخت، گردون لباس سیه دوخت
از آتش و آهِ من سوخت، در آسمان اختر من
گبر و مسلمان خجل شد دل فتنهٔ آب و گل شد
صدرخنه در ملك دل شد زاندیشهٔ کافرِ من
شکرانه کز عشق مستم میخواره و می‌پرستم
آموخت درس اَلَستم، استادِ دانشورِ من
سلطان سیر و سلوکم مالك رقاب ملوکم
در سورم و نیست سوگم، بین نغمهٔ مزمرِ من
در عشق سلطان بختم در باغ دولت درختم
خاکستر فقر تختم خاك فنا افسرِ من
با خار آن یار تازی، چون گل کنم عشقبازی
ریحانِ عشق مجازی، نیشِ من و نشترِ من
دل را خریدار کیشم سرگرم بازار خویشم
اشك سپید ورخ زرد، سیم من است و زرمن
اوّل دلم را صفا داد، آیینه‌ام را جلاداد
آخر به باد فنا داد، عشق تو خاکسترِ من
تا چند درهای و هویِ ای کوسِ منصوریِ دل
ترسم که ریزند برخاك، خونِ تو در محضرِ من
بارِ غمِ عشق او را، گردون ندارد تحمّل
کِی می‌تواند کشیدن، این پیکرِ لاغرِ من
دل دم ز سرّ صفا زد، کوسِ تو بربام ما زد
سلطانِ دولت لِوا زد از فقر در کشورِ من
صفای اصفهانی





بررسی واژهٔ «سیب» در شعر سهراب سپهری

من به سیبی خوشنودم

● فرناز مقدسی ـ دانشجوی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی تهران

ذهن خیالپرداز ایرانیان از دیرباز، در دامنهٔ ادبیات و استفاده از مضامین آشنا و قابل لمس در معانی خاص تجسس کرده و منجر به آفرینش سمبل‌ها و صور خیال گشته است. ایرانیان از ابتدای تاریخ ادبیات مدّون تاکنون در بسیاری از متن‌های خویش اندیشهٔ خود را با کمك این سمبلها بیان کرده‌اند.

در بسیاری از کتب قدیمی برای طبیعت «روح» قائل شده‌اند و همین نشان‌دهندهٔ نوعی امتیاز از جانب انسانها برای طبیعت بوده است.

در مینوی خرد، یکی از مناظره‌های دانا و مینوی خرد بحث در مورد زمین غمگین و زمین شاد است. دانا می‌خواهد بداند با چه کارهایی می‌تواند زمین را «شاد» کند و چه کارهایی باعث «غمگین شدن» زمین می‌شود. خود این بحث (شاید) نشانهٔ روحی است که ایرانیان برای زمین قائل بوده‌اند، چرا که تا پدیده‌ای دارای روح نباشد، تغییرات صفات قلبی و روحی برایش مطرح نیست. البته این موضوع به ریشهٔ مذهبی ایرانیان که آناهیتا، میترا و ایندیرا را می‌پرستیدند بر می‌گردد و بعد از آن به دین زرتشت، بر می‌گردد.

در تمامی این اندیشه‌ها و مذاهب روح طبیعت حکمفرماست[1].

ایرانیان برای هر روز فرشته‌ای موکّل بر آن روز دارند[2]. و در هر روز از جشنهای خود میوه و غذایی مخصوص دارند که متناسب با آن روز و آن فصل است. مثلاً در شب یلدا ایرانیان سفره‌ای از میوه‌های تر و خشك می‌انداختند تا با برگزاری جشن و به سر بردن شب در نزد دوستان نحسی این شب را از بین ببرند[3]. امروزه سفرهٔ شب یلدا تقریباً همان سفره است با تفاوتهایی. آجیل های خشك[4]، هندوانه، انار و میوه‌های دیگر فصل در سر سفره ایرانیان دیده می‌شود. هندوانه جای آتش را پر کرده است[5]. انار به عنوان نشانه‌ای از تولد حضرت مسیح(ع) و تولد میتراست. یلدا شبی است که در انتهای آن بالاخره نور بر ظلمت غلبه می‌کند. در اشعار منوچهری دامغانی، سمبل‌ها بیشتر به گلها و گیاهان روی آورده‌اند.

در همین دوره کتابی به عربی یافته شد که در آن محتوای سفره‌های غذا و هنر آشپزی و سفره‌آرایی در دربار خلیفه‌های عرب در ایران آمده بود و در آن می‌توان جا و مقام هر غذا را در نزد ایرانیان دریافت. در دورهٔ بعدی ادبیات و بخصوص شعر ایران (سبك عراقی) به دلیل درون گرایی شعرا و دور شدن از طبیعت، استفاده از سمبلها بیشتر به همان روشی است که در اشعار شعرای طبیعت گرای سبك خراسانی دیده می‌شود و به ندرت بازآفرینی و ابداع جدیدی در آن دیده می‌شود.

امّا در دورهٔ ادبی بعد (سبك هندی) این کمبود جبران می‌شود. شعرای این دوره به بازآفرینی معانی، نکته‌سنجی و الفاظ باریك و دقیق روی آوردند. و همین سبب پایه‌گذاری مضامین جدیدی شد که در بازگشت ادبی و خصوصاً در شعر نو به اوج خود رسید.

در بازگشت ادبی با پیدایش شاعران نوپرداز مثل نیما یوشیج[7] و اخوان ثالث[8] و سیاوش کسرائی[9] و سهراب سپهری، طبیعت گرایی دوباره جای خود را در میان شعر فارسی باز کرد. که به عنوان نمونه در شعر سپهری تفصیل در زیر واژه سیب بحث خواهد شد. آقای دکتر شفیعی کدکنی (م.سرشك) یکی از کسانی است که علاوه بر استفاده از این سمبلها در شعرش، طی تحقیقی در صُور خیال بسیاری از این ریزه کاریها را به تفصیل بیان نموده است.

سیب

واژهٔ سیب اگرچه واژه‌ای آشنا با ذهن همگان است اما در ادبیات، آنهم ادبیات معاصر از ویژگی مشخصی برخوردار شده است.

در ادبیات ایران، میوه‌ها هر یك جا و مقام ویژهٔ خویش را دارند. در سدهٔ چهارم و پنجم نزدیکان و خویشاوندان زوج جوان، در هنگام زایمان زن، تولد نوزاد پسر را با انداختن اناری در آب به پدر فرزند خبر می‌دادند چرا که انار سمبل زندگی بود و ایرانیان در این سده عقیده داشتند نسل از جانب پسر محفوظ می‌ماند.

از سدهٔ چهارم و پنجم به بعد و بیشتر در زمان قاجاریه (یعنی در زمانی که زن کاملاً پرده‌نشین بود) جوانان بیشتر برای اظهار علاقهٔ خویش به محبوب، از سیب استفاده می‌کردند. بعدها، گل سرخ جایگزین این معنا شد.

کم کم واژهٔ سیب به مفهوم «عشق» جای خود را به مفهوم «زندگی» داد. در اشعار حمید مصدق و سپهری از این واژه برای هر دو معنا استفاده می‌شود. یعنی مفهوم عشق، زندگی و گاهی عشق در زندگی است.

در اروپا سیب را به آن جهت میوهٔ عشق می‌پندارند که میوهٔ ممنوعه است و عقیدهٔ آنان بر این است که آدم و حوا به واسطهٔ خوردن این میوهٔ ممنوعه از بهشت رانده شدند.

سیب از دیدگاه سپهری[10]

سهراب سپهری شاعر نوپرداز معاصر، تنها شعر پرداز نبود، بلکه در جامعهٔ هنرمندان ایران بیشتر به عنوان یك نقّاش زبردست نیز مطرح است. عقیدهٔ نگارنده بر اینست که سپهری را در ادبیات و شعر نیز باید «نقّاش» معرفی کرد. دست تصویرگر او در

اشعارش چنان با مهارت کار کرده که برخی از اشعارش را به تابلوی نقاشی مبدل ساخته است. امّا این تابلوها درست مثل نقاشی‌هایش از ویژگی مشخّصی برخوردارند. برخلاف منوچهری که تابلو نقاشی عرضه شده در اشعارش برابر با خود طبیعت است.

سیب در دیوان وی در معانی مختلف به کار رفته است ولی به طورکلی منظور اصلی وی از واژهٔ سیب، عشق در زندگی بوده است. زیرا سپهری زندگی را با مفهوم عشق تفسیر می‌کند.

عشق در بیشتر اشعار وی بیانگر این مطلب است: به طبیعت و عشق موجود در طبیعت نگاه کن تا به خدا برسی (تقریبا شبیه به آنچه در دیوان ناصرخسرو آمده است.)

در صدای پای آب، واژهٔ سیب به مفهوم عشق به کار رفته و سپهری عشق را تنها شرط لازم و کافی برای زندگی می‌داند.

تا بخواهی خورشید
تا بخواهی پیوند
تا بخواهی تکثیر
من به سیبی خشنودم
و به بوییدن یك بوتهٔ بابونه
من به یك آینه، یك بستگی پاك قناعت دارم.

(صدای پای آب، ص ۲۸۹ (هشت کتاب)

اما این عشق، عشقی کاملاً عارفانه است. زیرا سهراب واژهٔ زن و عشق را به طور کلی در دیوان خود جدا کرده است. سیب را سمبل عشق اهورایی و افلاطونی، و زن را سمبل عشق جسمانی گرفته است... او تنها بودن را لازمهٔ اندیشیدن، یاد گرفتن، تأمّل و شناخت می‌داند و عشق در تنهایی طبیعت، آن طبیعتی که سهراب آن را جانماز خود قرار می‌دهد، عرفان است. عشقی است که در روشنایی ریشه می‌گیرد و از بی‌رنگی نیست و از بوقلمون صفتی به دور است.

نگاه مرد مسافر به روی میز افتاد:
«چه سیب‌های قشنگی!
حیات نشئهٔ تنهایی است.»
و میزبان پرسید:
قشنگ یعنی چه؟
ـ قشنگ یعنی تعبیر عاشقانهٔ اشکال
و عشق، تنها عشق
ترا به گرمی یك سیب می کند مأنوس.
و عشق، تنها عشق
مرا به وسعت اندوه زندگی‌ها برد،
مرا رساند به امکان یك پرنده شدن.

مسافر، ص ۳۰۶ (هشت کتاب)

در اینجا سیب مفهوم زندگی را در برمی گیرد، زیرا در جایی که عشق سازندهٔ زندگی است نمی‌توان فصل جداکننده‌ای بین زندگی و عشق قائل شد.

در اینجا با به کار بردن واژهٔ عشق و سیب به طور جداگانه نظر به مفهوم زندگی بیشتر متمرکز می شود و امکان پرواز و پرنده شدن در زندگی در کنار عشق می بیند.

در بعضی از اشعار وی بعد از سیر طولانی الفاظ در ایده‌آلیسم، شاعر ناگهان به رئالیسم می‌رسد و در این لحظات اندوه شاعر در قالب مضامین نو، نمایان است. به طورمثال یکجا شاعر آرزو می کند ای کاش مردم صادق بودند.

من اناری را می کنم دانه
به دل می گویم:
کاشکی این مردم دانه‌های دلشان پیدا بود.

ولی ناگهان به پوچ بودن این اندیشه پی می برد:
می‌برد در چشمم آب انار: اشك می‌ریزم
مادرم می‌خندد[11].

سهراب این معنا را با واژهٔ سیب این گونه بیان کرده است:

ـ و در کدام زمین بود
که روی هیچ نشستیم
و در حرارت یك سیب دست و رو شستیم[12].

در این مضمون سهراب ماهرانه ایده آل ورئال را با هم به تصویر کشیده است و در جستجوی ایده آلها در زندگی واقعی اطراف خود می گردد.

گذر سیّال ذهن سهراب در آینده برای پر کردن کمبودهای حال به سوی ایده‌آلیسم روی می‌آورد. اگرچه شعر او علاوه براین دو، رنگی پررنگ از ناتورالیسم دارد، اما سپهری ایده‌آلیسم را با جریان سیّال ذهن خویش به هم آمیخته و قانون جدیدی نوشته که بر پایهٔ عشق، نوعدوستی و ایثار استوار است.

این قانون در شعر «و پیامی در راه» به تفسیر بیان شده است.

روزی
خواهم آمد، و پیامی خواهم آورد.
در رگ‌ها، نور خواهم ریخت.
و صدا درخواهم داد: ای سبدهاتان پرخواب! سیب آوردم، سیب سرخ خورشید.

و پیامی در راه، ص ۳۲۹ (حجم سبز)

در اینجا «سیب»، نوید یك زندگی در آینده‌ای نه چندان دور و مالامال از عشق و آزادی است. سیب سرخ خورشید، کنایه از آزادی و سبدهای پرخواب کنایه از خفقان و ظلم است. و بیشتر مفهوم غفلت مردم را در دوران خفقان می‌رساند.

آنان که گفته‌اند عشق در زندگی سپهری نقشی نداشته، گویی واژه سیب را ازدیوان او حذف کرده اند، گرچه چشم حقیقت بین به کرّات در دیوان سپهری به خود واژه و مفهوم عشق نیز برمی‌خورد.

وقتی سپهری سیب را نشانه‌ای از عشق می‌داند، پس به این نکته معتقد است که عاشق و معشوق هیچ یك بر دیگری برتری ندارند. بلکه هریك نیمه‌ای از سیب هستند که در کنارهم سیر تکاملی را می پیمایند و هریك در کنار هم مجموعهٔ واحدی را می سازند که زندگی تکاملی را معنا می بخشد. سپهری به کرات از درون تنها و بی‌رنگی درونش سخن می گوید دقیقاً سخن از همین نیمهٔ گمشده است که وی به دنبال آن می گردد. اما گاهی تنها بودن درون، تنها دلیلِ نیافتن معشوق نیست. گاهگاه انسان در میان هزاران آدم اطرافش احساس تنهایی می کند و این به دلیل عدم تطبیق فردی و اجتماعی است، زیرا هنجارهای فردی او با هنجارهای اجتماعی‌اش هماهنگی ندارد. و ارزشهای او به صورت ضدارزش در اجتماع نمود کرده است و ضدارزشهایش همگی ارزشهای اجتماعی را در بر می گیرد. اینجاست که شاعر احساس تنهایی خویش را در میان انسانهای اطراف خود بیان می کند. بعد از این شاعر دست در دامن هنر می‌زند. و در میان هنر خویش به دنبال نیروی اهورایی می گردد که با آن قفس تنگ اجتماع خویش را زینت بخشد و آن عشق است.

مادرم صبحی می گفت: موسم دلگیری است.
من به او گفتم:
زندگانی سیبی است، گاز باید زد با پوست.

ساده رنگ ص ۳۴۳ (هشت کتاب)

بیان عشق و تصاویر عاشق و معشوق در زندگی است، اما واژهٔ «پوست» در ایهام «سیب» صداقت را در جریان زندگی بیان می کند.

سیر تکاملی عرفان را در شعر «در گلستانه» می بینیم.

زندگی خالی نیست.
مهربانی هست، سیب هست، ایمان هست.

در گلستانه، ص ۳۵۰ (هشت کتاب)

به این ترتیب، سه مرحله از مراحل طی طریق عارف بیان شده است: طلب، عشق، معرفت. از طلب به مهربانی تعبیر کرده است، عشق را به سیب و ایمان را به معرفت تعبیر کرده است...

منابع

۱. هشت کتاب، سهراب سپهری، چاپ چهارم، ۱۳۶۳ خورشیدی.
۲. گاه شماری و جشنهای ایران باستان، نوشته و پژوهش هاشم رضی، ۱۳۷۱.
۳. مینوی خرد، ترجمه احمد تفضّلی، ۱۳۷۱
۴. کتاب مرجان، جلد اول و دوم و سوم، چاپخانه سپهر، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۳۷.
۵. جزوه‌های خانم دکتر آموزگار در بارهٔ مینوی خرد.
۶. جزوه‌های آقای دکتر آذران در باب آیین نگارش.
۷. گفتار آقای دکتر مرزآبادی در باب تاریخ ادبیات ایران.

یادداشتها

۱. از کتیبه‌های یافته شده در تورفان، کتب دینی، اوستا، مینوی خرد، بندهشن و... و بسیاری از کتب عربی متعلق به نیمهٔ دوم قرن هجری و نیمه اول قرن سوم هجری که ترجمه مستقیم بسیاری از کتب ایرانی است، بر می‌آید که خیالپردازی و استفاده مجازی از طبیعت بسیار مرسوم بوده است.

۲. فرشتهٔ موکل بر هر روز دارای صفاتی سعد یا نحس است که موجب سعد یا نحس شدن آن روز می گردد. (گاه شماری و جشنهای ایران باستان نوشته و پژوهش هاشم رضی).

۳. آشکار است که بموجب بلندترین شب که تاریکی بیشتر در زمین می‌پاید که مظهر اهریمن است این شب را نحس و بدیمن می‌شمردند. تاریکی نمایندهٔ اهریمن و از آثار وجودی اوست، بهمین مناسبت در شبهای یلدا آتش می افروختند تا تاریکی و عاملان اهریمن و شیطان نابود شده و بگریزند.

۴. در اصطلاح زرتشتیان به این آجیل، لرك lork گویند.

۵. رجوع شود به زیرنویس شماره ۱

۶. رجوع شود به صفحهٔ ۴ همین تحقیق ذیل واژهٔ سیب.

۷. تی تیك تی تیك و سنگ پشت. رجوع کنید به دیوان اشعار نیما یوشیج.

۸. قاصدك. برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به دیوان اشعار اخوان ثالث.

۹. بهانه. کتاب مرجان جلد سوم. چاپخانه سپهر. انتشارات امیرکبیر. ۱۳۳۷

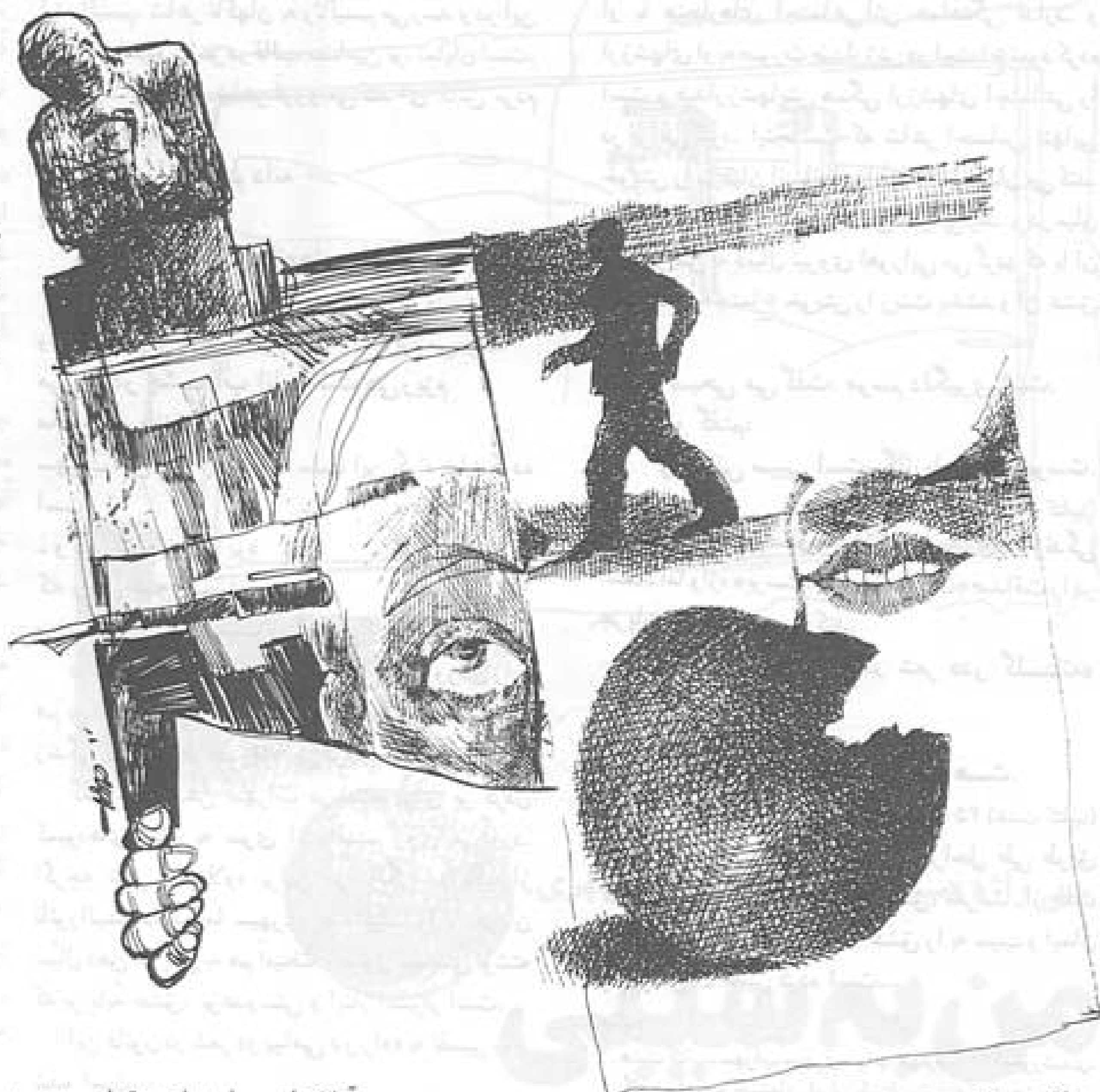
۱۰. این مقوله تنها در صدای پای آب، مسافر و حجم سبز، ما هیچ ما نگاه بررسی شده است.

۱۱. ساده رنگ ص ۳۴۳، هشت کتاب

۱۲. مسافر ص ۳۲۶، هشت کتاب

از نقد جدید تا سبک شناسی و ساخت گرایی

□ ریچارد دوتان
■ دکتر جلال سخنور



الف ـ نقد جدید

نقد ادبی در قرن بیستم ـ صرفاً به دلیل تدریس آن در دانشگاهها ـ با نقد اعصار ادبی گذشته تفاوت دارد. رشد عظیم نقد عملی در قرن حاضر و نیز پیدایش نشریات ادواری بی شمار که صرفاً یا عمدتاً به شیوه ها و رویکردهای نقد ادبی اختصاص دارند حکایت از نظام یافتگی نقد می کند. در چنین فضای تازه‌ای بسیاری از گرایشهای شناخته شدهٔ نقد همانند نقد تاریخی، نقد زندگینامه‌ای، نقد مارکسیستی و نقد انواع ادبی [۱] همچنان رونق دارند. اگرچه همگی به ناچار به بررسی و حلاجی زیربنای نظری خود می‌پردازند، امّا در پاسخ به نیاز «آموزش نقد» ـ و در دوره‌ای تقریباً بین سالهای ۱۹۲۵ تا ۱۹۶۰ ـ رویکردهای جدید گوناگونی پدید آمدند که اگر رویهمرفته آنها را «نقد جدید» بنامیم سودمند خواهد بود. این عنوان را عملاً گروهی از منتقدان آمریکایی در آخر دهه ۱۹۳۰ و دهه ۱۹۴۰ بشکل اعلانی مجادله آمیز برگزیدند. یکی از آنان جان کرورَنسم (۱۸۸۸ـ۱۹۷۴) بود که با استفاده ازاین عنوان در سال ۱۹۴۱ کتاب **نقد جدید** را منتشر کرد. وی به همراه گروهی از منتقدان آمریکایی در دهه‌های سی و چهل مکتبی انتقادی را با همین نام بنا نهاد. با افزایش پیروان این مکتب در دانشگاههای جهان رفته رفته اصول «نقد جدید» شکل قطعی و پایدارتری به خود گرفت. ولی می توان ادعا کرد که نقد جدید، پیش از آمریکا در انگلستان ریشه داشته است. البته در آنجا ـ آنچنان که معمول انگلستان است، هرگز جنبه‌ای قطعی به عنوان یك مکتب ـ با اصول نظری ثابت ـ را به خود نگرفت [۲]

در دو سوی آتلانتیك بسیاری از منتقدان جدید به رهنمودهای **الیوت** چشم دوخته بودند، نه فقط به خاطر چگونگی نگارش نقد، بلکه برای تجلی این اندیشه که بررسی ادبیات حال و گذشته حتی به دور از تأکید دوران رمانتیك بر «شخصیت شاعرانه» و جدای از وسواس عصر ویکتوریا نسبت به تاریخ، هنوز هم می توانست مهم و پرمعنی باشد. اگر الیوت را راهنما بدانیم، معمار نظریه‌های انتقادی جدید «آی.اِی.ریچاردز» بود که کتابهای وی همچون **اصول نقد ادبی** (۱۹۲۴) و **نقد عملی**(۱۹۲۹)[۳] تأثیر عظیمی در آموزش ادبیات داشت. ریچاردز در اصل به زیبائی‌شناسی و روانشناسی علاقه داشت. مهم‌ترین خدمت وی به نقد ادبی تلاشهایی بود برای تعریف داوری ارزشها در ادبیات و بررسی چگونه خواندن متن به کمك اصطلاحات نیمه علمی نظریهٔ ارتباطات. وی برای مورد اخیر، دانشجویانش را در کمبریج مورد تجربهٔ «آزمایشگاهی» قرار داد. به این ترتیب که نسخه‌هایی از اشعار ناآشنا را (بدون ذکر عنوان و نام شاعر) بین آنان توزیع می کرد و از آنان می‌خواست با استقلال رأی اشعار را تفسیر کنند. تحلیل پاسخها در کتاب **نقدعملی** نارسایی‌های خواندن و ارزیابی متن را آشکار می سازد. این نارسایی‌ها از عدم درك صرف گرفته تا بازداری روانی و پیروی از احساسات[۴] طیف ده گانه‌ای را تشکیل می‌دهد. ریچاردز نتیجه گرفت که سطح سواد در انگلستان به گونهٔ تأسّف‌آوری نازل است و این که تحولی در آموزش ادبیات لازم است تا پاسخهای درست‌تری را در مورد متون شعری ترغیب کند. البته وی تصور می کرد که دانشجویان کمبریج باید در ردیف بهترین خوانندگان متون شعری باشند.

این که آیا چنین ارزشیابی «آزمایشگاهی»یی اصلاً بتواند فرایند عادی درست خواندن را بسنجد یا نه، سؤال برانگیز است. ما معمولاً در خلاء متون را بررسی نمی کنیم. بعلاوه تردید آشکار در این است که آیا نارسایی‌های توصیف شده بیانگر دشواری‌های متن خوانی دانشجویان است و یا ناتوانی آنان در بیان دریافت خود از متن. با این وجود، تجربه ریچاردز بعدها قاعده‌ای شد برای تفکّر انتقادی جدید؛ یعنی اِنزوای متن، کمال اهمیت را یافت و نقش منتقد به صورت شرح تفصیلی کلمات در متن چاپی درآمد.

آثار انتخابی ریچاردز برای این تجربه اشعار نسبتاً کوتاهی بود که یادآور جنبه دیگری از نقد جدید است. چنین موشکافی دقیقی آنهم در خلاء آزمایشگاهی به مثابه تشویق ادبیاتی با کیفیات خاص بود. «ویلیام اِمپسان» منتقد و شاعر انگلیسی و شاگرد ریچاردز در کتاب **هفت نوع ابهام**(۱۹۳۰)[۵] به بررسی بسیاری ازاین کیفیات می پردازد. اِمپسان می کوشد «دشواری» یا معنی انعطاف پذیر شعر را به صورت «ابهام» توصیف کند. (ابهام یعنی «هرنوع گونه گونی کلامی، ولوجزئی، که مجالی است برای دوگانگی پاسخها») وی به هفت نوع ابهام پی برد که بیانگر «مراحل پیشرفت بی نظمی منطقی»اند از این راه بسیاری از اصطلاحات پیشنهادی نقد جدید همچون «ابهام»، «طنز و طعنه» و «تنش»[۶] ـ به معنی تنش بین واژگان در معنی آفرینی ـ رواج یافتند. در جستجوی این کیفیات، به زودی پی بردند که متون خاصّی به سهولت پاسخگوی این ویژگیهایند: مانند آثار مورد ستایش الیوت یعنی سونت‌های شکسپیر و اشعار غنائی شعرای متافیزیك ـ گرچه الیوت به دلیل دیگری این اشعار را می ستود و

نسبت به آنچه وی «مکتب عُصاره گیر نقد» می نامید با تردید می نگریست. بسیاری از آثار طولانی تر، بویژه اشعار مفصل روایی همچون آثار **اسپنسر** و **میلتون** و نیز بسیاری از اشعار فلسفی قرن نوزدهم، در سنجش با این معیارها پرنقص می نمودند. آنگاه دریافتند که نمایشنامه های شکسپیر و چند درام نویس دیگر دوران الیزابت را می توان به عنوان «اشعار دراماتیك» و با نادیده گرفتن جایگاه آنان ـ یعنی متون اجرای نمایشی ـ در قلمرو بررسی نقد جدید قرار داد. در بررسی نمایشنامه، توجه، معطوف ارتباط و انسجام متن در سطح کلام ـ به مدد رشته های تکرار شوندهٔ صورخیال ـ بود که وجود بافتی منسجم در آنها به مثابه کمال توفیق هنری محسوب می شد(۷) ـ البته همهٔ منتقدان علاقمند به تحلیل صورخیال در شکسپیر، توافق کامل با فرضیات نقد جدید نداشتند.(۸)

مشکل محدود ساختن نقد جدید به یك «مکتب»، بویژه در انگلستان را می توان در اثر بعدی اِمپسان به نام **گونه هایی چند از شعرشبانی**(۱۹۳۵)(۹) مشاهده کرد. وی در این اثر مفهوم «ابهام» را در ارتباط با متون مهم تر تعمیم می دهد و در اینکار به قلمرو شیوه های انتقادی مارکسیستی و فرویدی که با نقد جدید به مفهوم دقیق آن در تضادند گام می نهد. و نیز اِف.آر.لیویس(۱۰) با نفوذترین منتقد انگلیسی که در آغاز کار الیوت، ریچاردز و اِمپسان متحد آنان بود در بهترین وضع، بجز از نظر نمود ظاهری، یك «منتقد جدید» نمی باشد. لیویس در **ارزیابی مجدّد**(۱۹۳۶)(۱۱) بحث می کند که: «قاعده منتقدان این است ـ یا فکر می کنم باید چنین باشد ـ که تا سرحدّ امکان برحسب تحلیل خاص ـ تحلیل اشعار یا قطعات ـ کار کنند و چیزی که نتوان بی درنگ به داوری های مربوط به متون قابل ارائه مربوط ساخت نگویند.» و این «قاعده ای» بود که **نکته سنجی**(۱۲) یعنی با نفوذترین نشریه ادواری سالهای ۱۹۳۲ تا ۱۹۵۳ زیرنظر لیویس از آن پیروی می کرد. ولی برخلاف آنچه که گاهی در مورد منتقدان جدید آمریکایی می نمود، برای لیویس، تفسیر متون(۱۳) هیچگاه هدف محض نبود بلکه طریقی بود برای جستجوی کیفیات خاصی در ادبیات که به نظر او مهم و معنی دار بودند. در وهله اول این خصوصیات شامل ویژگیهای شعری بود که الیوت پیش از همه آنها را ستوده بود ـ آمیزه ای از شور و تعقل، برخورد ملموس و احساسی بویژه در کاربرد زبان و نیز مفهوم سنت. لیویس در «**جنبهٔ جدید شعر انگلیسی**»(۱۹۳۲)(۱۴) این کیفیات را در شعر خود الیوت، در آثار شاعر آمریکایی **اِزرا پاوند**(۱۹۷۲ـ۱۸۸۵) و در شعر شاعر یسوعی انگلیسی **جرارد مَن لی هاپکینز**(۹۹ـ۱۸۴۴)(۱۵) پی می گیرد ولی نمی یابد و نبود این ویژگیها را در آثار سایر نویسندگان اواخر دوران ویکتوریا، در آثار ییتز(۱۶) و شعرای دوره جورجیا تقبیح می کند. «**ارزیابی مجدد**» در جستجوی همین کیفیات به تاریخ ادبی برمی گردد و آن را عمدتاً در آثار «دان» و شعرای متافیزیك و همچنین در «الکساندر پوپ» می یابد در حالی که پی می برد که وجود این کیفیات در شعر رمانتیك ها جسته گریخته است. بعدها، لیویس ـ به شیوهٔ آرنولد ـ دلواپس وضع کلی فرهنگ انگلستان می شود، و به بررسی ادبیات ـ به عنوان برترین تلاش انتقادی تمدّن ـ با امکان بالقوهٔ جایگزینی و جانشینی مطالعهٔ الهیات (که دیگر جایگاهی در فرهنگ غرب ندارد) متمایل می گردد. در کتاب **سنت بزرگ** (۱۹۴۸)(۱۷) وی به سنت مشترك رمان روی می آورد که بنظر وی مشتمل است بر: جین آستن، جورج الیوت، هنری جیمز، جوزف کنراد (۱۹۲۴ـ۱۸۵۷) (داستانسرای لهستانی تبار انگلیسی) و دی.اِچ.لارنس. وی با تاکید می گفت که اینان همگی نویسندگانی اند که برجستگی آثارشان از جهان بینی حیات بخش اخلاقی نشأت می گیرد.

وظیفه تعریف و تشریح «**نقد جدید**» به عنوان نظام نظریه پردازی تمام عیار به عهده آمریکائیان محوّل شد. در ایالات متحده **کلینث بروکس** و **رابرت پن وارن** گلچین سودمند و دانشگاهی «**شناخت شعر**»(۱۸) را در ۱۹۳۸ منتشر کردند. آنان در دیباچهٔ کتاب اعلام داشتند: «متضمن این پیش فرض که اگر شعر دارای ارزش آموزشی است، به عنوان شعر چنین ارزشی دارد» نه به عنوان شاهدی بر حقیقت تاریخی، زندگینامه ای یا اخلاقی. به همین ترتیب مجموعه مقالات بروکس تحت عنوان **کوزهٔ خوش ساخت** (۱۹۴۸)(۱۹) که عنوان آن اشاره ای گویاست به شعر «**تقدیس**»(۲۰) اثر جان دان، در تأکید بر نقد «متن ـ به عنوان متن» با وسواس از مباحث تاریخی اجتناب می ورزد. کتاب **نظریهٔ ادبیات** (۱۹۴۹) اثر رُنه ولِك و آستن ورن(۲۱) تلفیقی است از بسیاری از مباحث اساسی نقد جدید. ولی دفاعیهٔ کامل نظریهٔ جدید را در دو مقالهٔ «مغالطهٔ قصد نویسنده» و «مغالطهٔ تأثیرگذاری» اثر منتقدان آمریکایی «دابلیو.کی.ویمسَت» و «مانرو.سی.بردزلی»(۲۲) می خوانیم. این دو مقاله در ۱۹۵۴ در مجموعه ویمسَت با عنوان **تندیس کلامی**(۲۳) منتشر شد. خلاصهٔ بحث مقالهٔ اوّل این است که «طرح یا قصد نویسنده به عنوان معیاری برای سنجش توفیق یك اثر هنری ادبی نه موجود است و نه مطلوب.» در حالی که مقالهٔ دوم «مغالطه تلاش برای استنتاج معیار نقد از تأثیر روانشناختی شعر» را مطرح می کند. این تلاش نادرست است زیرا به «تأثرگرایی و نسبیت گرایی»(۲۴) می انجامد در حالیکه مِلاك نقد جدید، «متن» است و لاغیر.

جاذبه های فراوان نقد جدید در کلاس درس آشکار بود. بیش از پرداختن به متن نیازی به فراگیری انبوه اطلاعات خارجی درباره نویسندگان، تأثیرات، نهضت های تاریخی و یا انواع ادبی احساس نمی کرد. متن را همگی پیش رو داشتند و در بررسی آن تنها ابزار مجاز که ممکن بود مورد نیاز منتقدان باشد فرهنگ کامل لغات زبان بود. مقایسهٔ دو بررسی انتقادی با یکدیگر نسبتاً آسان می نمود. «پیچیده» ترین یا «دشوار» ترین متن خوانی مؤثرترین به حساب می آمد. بدون شك نقد جدید در ارتقای معیار سواد ـ آنگونه که ریچاردز در کتاب **نقد عملی** آن را تعریف می کند ـ مؤثر بود و پاسخهای بسیار صریحی برای این سؤال کلی نقد فراهم آورد که «بافت ساختاری یك قطعهٔ ادبی چگونه از تأثیر و کارآیی لازم برخوردار می شود؟» ولی برای پرسش «ارزش ادبیات چیست؟» جواب قاطعی نداشت. تلویحاً تصوّر می کردند که آنچه به سهولت در برابر اسلوب نقد جدید سر فرود آورد باید بهترین ادبیات باشد. البته لیویس چنین نمی اندیشید، وی به تدریج یك رشته الزامات اخلاقی را مطرح کرد تا آنچه را که ظاهراً ـ و به قول الیوت ـ هدف عینی «پی گیری متداول داوری درست» بود تکمیل کند. نقد ادبی جدید همانند هر نظریه انتقادی دیگر که به افراط گراید ـ می تواند احمقانه باشد. به عنوان مثال موقعی که پیروان افراطی آن از قبول این مطلب که در متن خوانی تغییر مفهوم واژه در طول اعصار باید به حساب آید، امتناع می ورزیدند و مدعی بودند که آنچه مهم است «معنای معاصر» واژه است، که بدین طریق به عنوان مثال نیمی از اشارات جنسی اشعار شکسپیر و جان دان از دست می رود. بعلاوه دیگر منتقدان اعتراض کرده اند که انواع طنز و طعنه، ابهام و سایه روشن های معنی که پیروان نقد جدید در ادبیات ستایش می کنند -کیفیاتی است که احتمالاً برای افرادی با سنخیت و زمینهٔ خاص ـ یعنی مردمی مطلع، کتاب خوانده و چیره در سخن گفتن ـ جاذبه دارد. از طرفی به یقین نقد جدید در تأکید بر این که توجه خواننده باید به طور عمده معطوف به متن باشد به خطا نمی رود. پس ما، پس از بررسی مفصل دربارهٔ این که متن درواقع چه می گوید و آن را چگونه بیان می دارد، صرفاً می توانیم پرسش های گسترده تری را دربارهٔ ارزش متن آغاز کنیم: مثلاً دربارهٔ ارتباط متن با نویسنده، دوران و نوع ادبی.

ب ـ سبك شناسی و ساخت گرایی

نقد جدید، همانند مُدرنیسم که به جهاتی منشاء آن بود، همواره با خطر از دست دادن تازگی، با خطر کهنه شدن، رو به رو بوده است. از دههٔ شصت تلاشهای فراوانی به عمل آمده است که تنگنایی که ظاهراً نتیجهٔ تثبیت نقد جدید و تمرکز بی اندازهٔ آن بر متن ادبی است ازمیان برداشته شود. نمونه ای از این تلاش، که نامی بر آن اطلاق نگردیده است ولی در رشد بخشهای نمایش و هنر و بررسی های تئاتری(۲۵) به سهولت تمیز داده می شود، اصرار بر این نکته دارد که نمایشنامه ها «**اشعاری دراماتیك**» نیستند بلکه شناخت برتر آنها ـ و به نظر برخی تنها راه شناخت آنها ـ در ارتباط با اجرای صحنه ای و در بافت تاریخ و نظریهٔ نمایش امکان پذیر است. این تأکید نه فقط درك ما را از قواعد کلی تئاتر کلاسیك افزایش می دهد(۲۶) بلکه کلا به توسعهٔ مفاهیم مربوط به عناصر نمایش انجامیده است، مانند پی بردن به ارزش تئاتر خیابانی، نمایش تصّورات موهوم(۲۷)، نمایش قبیله ای، تئاتر مردمی، نمایش ایماء و اشاره و تئاتر موزیکال که همگی فی نفسه حائز اهمیت اند و در عین حال به روشنگری آثار کلاسیك نمایشی هم کمك می کنند. معروف ترین چهره این نهضت همگانی کارگران بریتانیایی تئاتر «پیتر بروك» نویسندهٔ **فضای خالی** (۱۹۶۸)(۲۸) است. مسأله لاینحل این است که آیا با رشد « بررسی های تئاتر»، بررسی نمایشنامه که از زمان ارسطو در حیطهٔ نقد ادبی بوده است کلاً از قلمرو نقد خارج و شاخه ای مستقل می شود یا خیر؟ و آیا نقد ادبی با جذب قسمتهایی از رویکرد تازه یا دفاع از پاره ای نظرات معتبر خود خواهد توانست پاسخگوی این

چالش باشد؟

پیشرفتهای حاصله در زمینهٔ نمایش دلالت بر پیشرفتهای دیگری در نظریه انتقادی دارد که قسمت عمده آن وابسته به نظریه ارتباطات است یعنی آمیزه‌ای از بینش‌های حاصل از زبانشناسی، جامعه‌شناسی و روانشناسی. سبک‌شناسی و ساخت‌گرایی دو رویکرد بارورند اگرچه به سهولت نمی‌توان گفت پایان یکی و آغاز دیگری کجاست.

منتقدان ادبی از دیر باز واژهٔ «سبک» را ـ اغلب به شیوه‌ای تأثرگرایانه ـ و در سطحی گسترده به کار می برند تا توجّه را به ویژگیهای (یا کاربرد زبان در متن ویژهٔ) نویسنده یا دورهٔ معین جلب کنند. «سبک‌شناسی» امروزین کوششی است برای پرداختن به مسأله سبک از راههای دقیق‌تر و نظام یافته‌تر. بنابراین سبک‌شناسی گرایشی مستقل نیست بلکه نقطه تلاقی دیدگاههای مختلف زبانشناسی است که در بررسی وسیع زبان و نقد ادبی، متون ادبی را از موّاد سودمند بررسی زبانشناسانه می‌دانند. سبک‌شناسی این قضیه را مطرح می‌کند. که هرایده یا مفهومی را می‌توان به یکی از اسلوب‌های مختلف بیان کرد و این که نویسنده در تعیین فرم دقیق واژگان ـ آگاهانه یا به ناخودآگاه، بنا به ذوق شخصی یا خواست خواننده، و یا اقتضای نوع ادبی و غیره ـ دست به انتخاب می‌زند. البته چنین قضیه‌ای از دیدگاه نقد جدید مردود است زیرا نقد جدید بین فرم و محتوی تمایزی قایل نمی‌شود. آنچه را نویسنده قلم زده، نوشته‌ای است که فرم و محتوی آن تفکیک ناپذیرند.

کار خطیر سبک‌شناسی ادبی، طبقه‌بندی و ارزیابی طیف انتخاب زبانشناختی است که نویسندگان فراروی دارند و از این رو می‌باید راههایی را که جنبه‌های زبانشناختی «ظاهر» متن می‌توانند توجه منتقد را به خود جلب کنند، تشخیص دهد. چنین متونی ممکن است در شیوهٔ بیان ازمعیاری پذیرفته انحراف ورزند یا به گونه‌ای «پیش‌نما» (فور گروندینگ)[۲۹] که در سبک‌شناسی اصطلاح مهمی است) را برجسته سازند. آنگاه ممکن است این طبقه‌بندی‌ها را در متنی خاص یا متون متعدد به کار بندند تا ویژگیهای کلامی خاص آنها عیان گردد.

چنین فرایندی کاربردهای گوناگون دارد: به عنوان مثال جمع‌آوری شواهد برای تصدیق یا تکذیب احساس تأثر گرای ما که برخی جنبه‌های سبک، خاص برخی دوران‌ها یا فرم‌های ادبی می‌باشند.[۳۰] کاربرد بحث‌انگیزتر سبک‌شناسی تلاش در منزوی ساختنِ «ویژگیهای اسلوب»[۳۱] اثری خاص است احتمالاً با هدف شناختن نویسنده آثار لاادری یا داوری در باره متون منسوب، به نویسندگان مختلف. اما این فرایند هنگامی برای نقد ادبی بسیار مغتنم خواهد بود که کاربرد آن ـ برخلاف نظر نقد جدید ـ نشان دهد که متون ادبی صرفاً ساختار کلامی نیستند، مجموعه پیام ناب واطلاعات معنایی خالص[۳۲] هم نمی‌باشند بلکه در حد واسط ایندو قرار دارند یعنی آنجا که سبک شناسان آنرا «مقال»[۳۳] می‌نامند. روشی که نویسندهٔ «مقال» را برای متن خود برمی‌گزیند تا حد زیادی شیوه دریافت خواننده را مشخص می‌کند و بنابراین هر قدر بتوانیم محدوده آن روش را مشخص کنیم و هرچه آنرا دقیق‌تر توضیح دهیم به تفسیر و توجیه چگونگی عملکرد متن نزدیک‌تر می‌شویم.

سبک‌شناسی ـ برخلاف آنچه در گذشته شایع بوده است ـ مشتاق «جانشینی نقد ادبی» نیست بل با نکات ظریف خویش داوطلب «پالایش نقد» است. بسیاری از مفسرانِ سبک‌شناسی ادبی اذعان دارند که متنی که برای تحلیل خاص خود انتخاب می‌کنند در ابتدا به خاطر نکاتی که با تحلیل آنان آشکار می‌شود جالب و با ارزش اند. سبک‌شناسی صرفاً ما را در توصیف جنبه زبانشناختی آن جاذبه یا ارزش یاری می‌رساند. منتقد جدیدی که بحث و بررسی متقاعد کنندهٔ شعری فراموش شده را مطرح می‌کند می‌تواند به ارزیابی دوباره خوانندگان امیدوار باشد ولی منتقدی که متدولوژی سبک‌شناسانه را به کار می‌بندد در واقع صرفاً می‌تواند امیدوار باشد که خوانندگان با تمرکز برعناصر زبانشناختی تشکیل دهندهٔ شعر، نگاهی تازه بدان افکنند. پس از آنکه «سبک‌شناسی» گفتنی‌ها را گفت نوبت به کار نهائی «نقد ادبیات» می‌رسد.

بنابراین «سبک‌شناسی» ممکن است در ارائه واژگانی برای توصیف دقیق تفاوتهای مختصر کلامی و بیانی بسیار سودمند افتد. برخلاف نقد جدید که اثر را در خلاء بررسی می‌کند، سبک‌شناسی ـ بی آنکه تسلیم قید وبندهای ساختگی نقد جدید گردد و بی آنکه نوعی غنای لفظی ـ مانند ابهام، طنز و طعنه، نقیضه و غیره را برانواع دیگر رجحان دهد ـ کاربرد زبان متن را تا سر حدامکان با انواع دیگر کاربردها می‌سنجد. بهرحال سبک‌شناسی با نقد جدید اشکالی مشترک دارد و آن اینست که «تکنیک‌های زبانشناختی برای تفسیر ظرافت‌های شعر غنائی سهل‌تر بکار می‌رود تا بررسی رمانی تمام عیار». در نثر مسالهٔ چگونگی گزینش، چند وچون قطعات نمونه، این که چه جنبه‌هایی بررسی شود، اولویت دارد در ضمن در بررسی نثر نارسایی دقیق‌ترین تحلیل‌ها آشکارتر است.[۳۴]. جنبه دیگر سبک‌شناسی که منتقدان سنتی‌تر با تأسف از آن یاد می‌کنند توسل به واژگانی خاص است که غالباً از زبانشناسی آمده است و به واژگان بلاغت و کلام خطبای یونان و رم قدیم مانند می‌شود، زیرا با سبک‌شناسی وجه مشترک بسیار دارند. تأسف ازین روست که سبک‌شناسی متمایل به حایلی است بین منتقدانی که می‌خواهند این متدولوژی خاص را به کار بندند و دیگرانی که چنین انتخابی ندارند. در چشم اندازی وسیع‌تر سبک‌شناسی به یقین بین نقد ادبی و قاطبه خوانندگان ایجاد مانع می‌کند. زبان خاص سبک‌شناسی آن را بصورت شبه علمی و بطور مشخص گرایشی دانشگاهی می‌شناساند که به ندرت می‌تواند مورد علاقه عامه خوانندگان قرار گیرد تا چه رسد به نویسندهٔ عادی. به نظر بسیاری از مردم این بهای سنگینی است که باید برای فواید واقعی که سبک‌شناسی به نقدادبی عرضه می‌دارد بپردازند.

به دلایل یادشده، بویژه در انگلستان، با سبک‌شناسی محتاطانه برخورد کرده‌اند که این وضع درمورد ساخت‌گرایی حتی بیشتر صادق است. ساخت گرایی را در کاربردش در نقد ادبی به دشواری می‌توان از نشانه‌شناسی یا علم نشانه‌ها جدا کرد. بدین منظور در آمریکا کاربرد کلمه «سمیاتیکس»[۳۵] به احترام ابداع کننده آن سی. اس. پی پرس[۳۶] فیزیک دان و فیلسوف آمریکایی ترجیح دارد و در اروپا به



تبعیت از فردیناند دوسسور[۳۷] واژه «سمیالوژی» به کار می‌رود. ساخت گرایی نامی است که به بخش عمده تفکر قرن بیستم اطلاق می‌گردد و اصولاً چالشی است با کاربرد روزمره مفهوم «واقعیت» در اروپای غربی، در طلیعه تهاجمات بنیادی داروین، مارکس، فروید وانشتاین بر درک ما از انسان، جامعه و جهان هستی این چالش قابل درک است. ساخت گرایی این قضیه را مطرح می‌کند که جهان از اجسام مستقل که بتوان آنها را با واژگانی مطلق شناخت و طبقه‌بندی کرد بوجود نیامده است. در واقع وجود اشیاء صرفاً باندازه درک ما از آنها بستگی دارد و عمل درک هم تابع عوامل بی‌شماری است که عینیت را غیرممکن می‌سازد. بنابراین تا حدودی می‌توان ادعا کرد که ما آفرینشگر همانیم که ادراک می‌کنیم پی آمد قضیه اینست که در واقع کل آنچه ما می‌توانیم پی ببریم عبارتست از «رابطه» بین مشاهده‌گر و شیئی مورد مشاهده. «واقعیت» جز این نیست. پی آمد بعدی این است که هیچ شیئی یا تجربه‌ای فی‌نفسه معنی‌دار

نیست بلکه تنها هنگامی که به عنوان بخشی از ساختار در مجموعه‌ای از روابط ادراك شود با معنا می گردد.

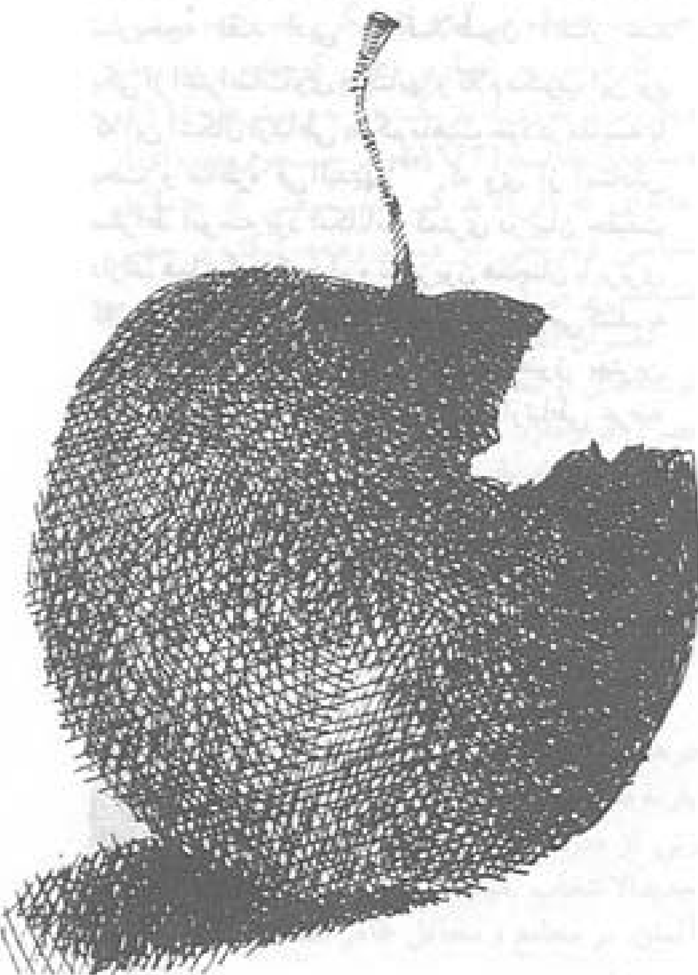
در این نگرش به امور و اشیاء فرایند دلالت[۳۸] یعنی ایجاد علایمی که بر معنی دلالت دارند بسیار گسترده‌تر از آن است که بطور معمول تصور می شود. کل رفتار اجتماعی انسان ـ از جمله خوردن، ورزش، لباس پوشیدن یا عطر زدن، سیاست، داستانسرایی و... ـ صرفنظر از نوع آن فرایند ایجاد علایمی است در بارهٔ رابطهٔ ما با دنیا. اندیشهٔ بسیاری از ساخت گرایان ـ همچون تفکر مردم شناس فرانسوی کلودلوی ـ استراوس ـ به کشف «قواعدی» می پردازد که فرایند نشانه سازی در اجتماع قادر است برمبنای آن عمل کند. زبانهای شفاهی و نوشتاری صرفاً راههای خاص برای وضع چنین نشانه‌ها می باشند و ادبیات هم صرفاً یك روش کاربرد زبان است.

پس نتیجه می گیریم که علایم تولیدی ما ـ از جمله ادبیات ـ قابل فهم نیستند، نه از آن جهت که به واقعیتی عینی ـ که وجود ندارد یا دست کم قابل تمیز نمی باشد ـ عطف می کنند بلکه از آن جهت که به فرایند «دریافت روابط» («ساختاربندی») مرتبط می شوند که از آن طریق واقعیت پیرامون خویش را می آفرینیم. این فرایند، به احتمال قوی، از عمل خود مغز که به یقین درباره‌اش چندان نمی‌دانیم ناشی می شود. فرض بنیادی این است که ما حس ساختاری خویش را برتضادهای دونمادی یعنی ارتباط تقابلی کاملاً بنیادی مابین اشیاء بنا می نهیم، به عنوان مثال قرمز و سبز یا دایره و مربع. اینها به تنهایی معنایی ندارند ولی در ساختار کامل اهمیت و معنی می یابند (به عنوان مثال، قرمز یعنی ایست و سبز یعنی عبور آزاد). این معنی صرفاً برای فرهنگ یا اجتماعی قابل درك خواهد بود که ساختار مربوط را پذیرفته باشد. این مطلب را در عمل خود زبان مشاهده می کنیم. کلمات، حداقل در زبان های اروپای غربی معمولاً بازنمای پدیدهٔ مورد بحث نیستند: در اصوات و شکل کلمه house در انگلیسی (یا maisonدر زبان فرانسوی، یا domus در لاتین) چیزی به معنی بنایی مسکونی از آجر، سنگ یا چوب وجود ندارد. کلمات صرفاً به هنگام استفاده در ساختهای قابل فهم (یعنی زبان) که خود جزئی از آن را تشکیل می‌دهند معنی می یابند.

«سسور» از راه تمایز بین Langue و Parole کوشید توضیح دهد که چگونه این امر در عمل رخ می‌دهد. Langue در زبان انگلیسی تقریباً به معنی «زبان» است آن گونه که در عبارت «زبان انگلیسی» به کار می بریم و عبارت است از یك رشته قواعد یا قراردادهای انتزاعی درباره شیوه‌ای که در اجتماع ایجاد ارتباط می کنیم. Parole یعنی «گفتار»، آنگونه که همه روزه لغات را بکار می بریم. مثالهای خاص Parole را اگر در انزوا بنگریم به نظر آشفته و بی اندام می آیند، ولی در تبعیت از قواعد زبان (Langue) اجتماع یا جامعه خاص معنی می یابند و بنابراین ایجاد ارتباط می کنند. «سسور» برای نمایاندن رابطهٔ این دو از قیاس بازی شطرنج استفاده می کند. هر بازی بخصوص فقط در ارتباط با قواعد و قراردادهایی که متقابلاً پذیرفته شده‌اند ـ در واقع ساختار حاکم بر تمام بازیها ـ مفهوم پیدا می کند. این تمثیل در مورد هر ورزش شناخته شده‌ای هم صدق می کند. یکی از مشغله‌های مهم فکری زبان شناسان در قرن حاضر تلاش برای یافتن تعریف همگانی‌های زبان یا Langue از طریق کار بر روی Parole بوده است.

راجع به ادبیات با مسامحه می توان گفت که تلاش اصلی منتقدان ساخت گرا معطوف تشخیص یك زبان ادبی بوده است که برایش متون خاص به مثابه نمونه‌های گفتار (Parole) باشند. این کار را گاهی به منزلهٔ جستجو برای «فنّ شعر» در ادبیات توصیف کرده‌اند که به اصطلاح ارسطو باز می گردد. فنّ شعر (یعنی فرضیه ادبیات) البته محدود به ادبیاتِ منظوم نیست. تا اینجا نقد ساخت گرا را می توان به عنوان تعمیم رویکرد به ادبیات از طریق نوع ادبی (ژانر) درنظر گرفت که تلاشی است برای پذیرفتن روشی که زبان بواسطه «ادبی بودن» محض ارتباط برقرار می‌کند. در این زمینه «آناتومی نقد»[۳۹] نوشته نورترُپ فرای اثری مهّم است ولی اصل محوری بسیاری از این جستجوها برای نظریه ادبیات، بویژه در ادبیات فرانسوی این است که هیچ متنی، هیچ مصداقی از گفتار (Parole) ادبی، در ارتباط با نظریه ادبیات یا زبان (Langue) ادبی که بدان معنا می‌دهد ناب یا بی آلایش نیست. ادبیات همانند هر نظام نشانه‌ای دیگر راهی است برای تجسّم روابط ادراکی (و نه «واقعیت» به معنی سادهٔ آن) ولی نظامی است با هدفِ درك، و در نتیجه کنترل تعبیری از حقیقت که در فرایند نگارش آشکار می گردد. به این ترتیب ادبیات الزاماً استعداد خود را برای «تغییر» حقیقت یا واقعیتی که می نگارد بروز می‌دهد. برای بسیاری از ساخت گرایان این ویژگی، مهم ترین شاخصه هنر و بویژه ادبیات است. هر گونه گونی در گزینش واژگان یا در گزینش فرم ادبی به مثابه امکان تنوّع در گزینش لغات و اشکالی است که واقعیتهای متفاوت را ایجاد خواهند کرد. (شایان توجه است که شیوهٔ خاصّ تحلیلِ ساخت گرایانه متون می تواند بسیار شبیه همان روش سبك شناسانه باشد ـ یعنی تفسیر مشروح جنبه‌های زبان شناختی متن در رابطهٔ با دیگر تدوین‌های ممکن. ولی در ضمن توجیهی که در پس این کار وجود دارد، متفاوت است). می توان ادعا کرد که کلّ ادبیات به لحاظ استعداد رساندن واقعیتهای متناوب، تأثیر انقلابی دارد هرچند «محتوای» آن ممکن است محافظه کارانه به نظر آید. در فرایند درك نشانه‌ها، خواننده به گونه فزاینده‌ای از روش اختیاری عمل کردن آنها آگاه می شود، از این حقیقت که آن‌ها معنی ضمنی ثابتی ندارند ولی بسته به ارزیابی ما از ساخت کلّی ممکن است معانی متوالی ـ و به لحاظ نظری بی نهایت را ـ بپذیرا شوند. لذا نشانه‌ها در بنای «واقعیت» جدید خود ما را به چالش فرا می‌خوانند. اکنون درمی یابیم که چرا آثار خاصّی مانند تریسترم شَندی اثر اِسترن[۴۰] یا آثار جیمز جویس و ساموئل بکت ـ نویسندگان قرن بیستم ایرلندی ـ ظاهراً برای نقد ساخت گرا دارای اولویت می باشند که توجه را به دلخواه بودن صِرف نظام نشانه‌ای خود آن آثار جلب می کند. چنین نوشته‌هایی تلویحاً «صادق»تر از ادبیات شبه ـ واقع گرا است. همچنین پی می بریم که چرا به هرحال یکی از آثار مهم نقد ساخت گرا یعنی کتاب اِس ـ زِد اثر منتقد فرانسوی رُولان بارت[۴۱] به گونه‌ای خالی از تزویر، همّ خود را مَصروف برخورد با آنچه فریبِ رمانهای «واقع گرایانه» می نامد کرده است. وی چنین تلاشی را در تحلیل جامع داستان کوتاه دروازه[۴۲] اثر نویسندهٔ معروف «واقع گرا»، بالزاك به عمل می آورد.

مفاهیم ضمنی ساخت گرایی به زمینه‌های گوناگون تَسرّی یافته است نه فقط ادبیات و زبانشناسی بلکه مردم شناسی، جامعه شناسی، روانشناسی، اقتصاد و فیزیك را هم دربر گرفته است. تردیدی نمی توان داشت که صِرف گستردگی ادعاهای ساخت گرایی می تواند بدبینی منتقدان انگلیسی و آمریکایی را موجب گردد. ساخت گرایی مانند مارکسیسم اِغواگرانه وانمود می کند که در برابر تمامی سؤالات پاسخی آماده دارد. ولی پذیرش برخی از این پاسخها بدون قبول همگی آنها دشوار است. این امر با این واقعیّت پیوند دارد که مفاهیم دشواری که ساخت گرایی در بیان آن‌ها می کوشد به استعمال واژگان حِرفه‌ای بسیار تخصّصی انجامیده است (که تنها بَخشی از آن با اصطلاحات متداول در سبك شناسی هَمپوشی[۴۳] یافته است) یعنی واژگانی که نظریه‌پردازان مختلف بارها برای همگونی با اهداف ویژه از نو تعریف کرده‌اند. گمان می‌رود که ساخت گرایی بیش از حد با تلاش‌های نظری برای تعریف و توجیه خود سروکار دارد که این کار به بهای از دست رفتن متون ادبی ـ که عهده‌دار تفسیر آنهاست ـ تمام می شود. وجود انواع رویکردهای انتقادی همچون صورت گرایی، پدیده گرایی، و دیکانستراکشنیزم[۴۴] که آشکارا به جریان اصلی ساخت گرایی ـ اگر چنین جریان اصلی موجود باشد ـ مربوط اند، و در ضمن خود مدّعی اسلوب فاخر و امکانات ویژه‌اند، صرفاً این بدگمانی را تقویت می کند.



بی‌گمان مشکل دیگر این بوده است که درحالی که ساخت‌گرایی مُدّعی ارائهٔ راههای بررسی بی‌غرضانهٔ ادبیات است، در گسترهٔ فرهنگ و ارتباطات، بسیاری از نقدهای ساخت‌گرایانه عملاً جهت‌گیری ریشه‌ای ـ اگر نگوئیم انقلابی ـ داشته‌اند یعنی متون را برحسب طغیان ورزیدن یا دفاع از جامعه باصطلاح فاسدی که نویسنده در آن زیسته است ارزیابی کرده‌اند. در آن جایی که این بُعد سیاسی نمودی نداشته است مفهوم ضمنی دیگری که به نظر برخی افراد بهمان اندازه ارعاب‌آمیز است قد علم کرده است و آن این است که ادبیات بجز خود اصلاً به چیزی نمی‌پردازد و این که آنچه درباره یك متن اهمیت دارد شیوه‌ای است که فرم و سبك آن برای بیان نوعی ارتباط پیوند می‌خورند و این که در جهانِ ماشینی که به نظر می‌رسد همهٔ مصنوعات بشر پیامی را انتقال می‌دهند نویسنده و موضوع انتخابی او صرفاً رُخدادهای جزئی‌اند. این بحث ممکن است به لحاظ منطقیِ قابل دفاع باشد ولی به حُکم عقل سلیم از دلایل دلبستگی اکثر مردم به خواندن و خلق ادبیات فرسنگها فاصله دارد، تاکنون قاطبهٔ منتقدان ادبی «انگلوساکسون» نشان داده‌اند که تجربی‌نگری دیدگان آنان بیش از آن است که بتوانند این بحث را یکپارچه هضم کنند.

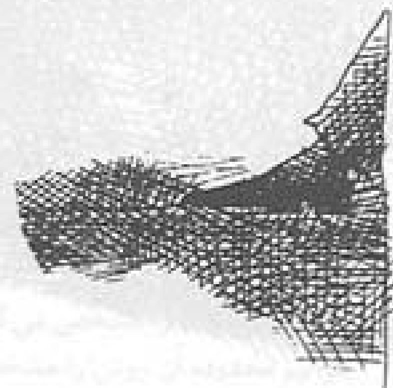
با این وصف در تأکید بر این واقعیت که ادبیات صرفاً ابزاری در میان ابزار متعدد ارتباطی است ساخت‌گرایی می‌تواند بسیار سودمند باشد و نیز می‌تواند خودآگاهی ما را درباره ادبیات به عنوان وسیله ارتباطیِ افزایش دهد. کتابهای چاپی به لحاظ مقامی که کلا در مدارس و جامعه کسب کرده‌اند بانفوذترین ابزار ارتباطی و از دوران تجدیدحیات ادبی[۴۵] ممتازترین وسیله ارتباطی غرب بوده‌اند. آیا این امر تا چه حدّ تفکّر ما را درباره جهان شکل بخشیده است؟ در واقع تا چه حد کلِ مفهوم «واقعیت» را ایجاد کرده است؟ شاید به یاد آوریم که تاریخچهٔ نقد ادبی با **افلاطون** آغاز شد یکی از اعتراضات وی به کتابها و کلام مکتوب این بود که این اشکال ارتباطی بحکم ماهیت خود در مقایسه با بحث و مناظرهٔ فی‌البدیهه[۴۶] که وی از استادش سقراط آموخته بود امکانات کمتری در بیان حقیقت دارند. همان گونه که فیلم و تلویزیون همچنان با برتری کلام نوشتاری و صفحه کتاب هماوردجویی می‌کنند، به نظر می‌رسد که ساخت‌گرایی هم هنوز بهترین چشم‌انداز را برای مشاهدهٔ تلاشهای ارتباطی عرضه می‌دارد.

این گزیدهٔ تاریخچهٔ نقد معاصر برای این نگاشته آمد تا نشان دهد که چیزی به نام **«نقدادبی مطلق»** وجود ندارد. هر رویکردی صرفاً قادر است تعداد معدودی سئوال مطرح کند. همان سئوالاتی که ما ممکن است در تلاش خود برای درك و ارزیابی ادبیات بحق طرح کنیم. سنجش قوّت و ضعف نسبی رویکردهای مختلف انتقادی همواره تمرین سودمند و آموزنده‌ای خواهد بود: آیا کدام رویکرد ـ نسبت به سایر رویکردها ـ با انواع خاصّی از متون همگونی بیشتری دارد؟ و به چه دلیل؟ کدام رویکرد به اثبات قضیّه‌ای کلّی راغب‌تر است تا پرداختن به متون خاص؟ آیا کدامیك به جای خودِ متن بیشتر به نویسنده، یا عصر اثر، یا نوع ادبی مربوطه می‌پردازد؟ و چرا؟ آیا این رویکردهای انتقادی درباره ماهیت ادبیات چه طرحی را در نهان دارند؟

در قراردادی که می‌کوشند بر ما تحمیل کنند اندك کالای قابل عرضه آنان کدامست؟

تاریخچهٔ نقد ادبی می‌تواند ارعاب‌آمیز باشد زیرا به خواننده تفهیم می‌کند که گسترهٔ اندیشه و آثار انتقادی وسیع است و ظاهراً مُراد آن است که مطلب تازه‌ای برای گفتن باقی نمانده است. ولی به هرحالِ همین تاریخچهٔ نقد نشان می‌دهد که حقیقت کاملاً برعکس است، یعنی همواره مطلب تازه‌ای برای گفتن هست. هرچه ادبیات بیشتر خلق شود و درك ما از انسان، جامعه و ماهیت ارتباط بیشتر تحول یابد، مجال بیشتری برای رویکردهای انتقادی تازه فراهم خواهد شد که در عین حال هیچکدام از یافته‌های نوجایگزین نظریات انتقادی گذشته نخواهد شد. برعکس ممکن است سودمندی برخی از نوآوری‌های نظریه‌پردازان معاصر به اثبات رسد بگونه‌ای که مکمّل یافته‌های اسلاف آنان گردد.

از همین رو منتقد مشتاق می‌باید با دقت محدودهٔ اختیارات رویکردها را در نظر بگیرد و شتابزده به انتخابی خاص گردن ننهد. هررویکردی هرچه به ظاهر جذّاب باشد، اگر با تعصّب و بدون در نظر گرفتن جوانب مختلف به کار رود ممکن است به حماقت بیانجامد. برای نشانه‌هایی از عوامل بالقوه بازدارنده به کتاب جالب **کلام بی معنی گیج کننده** (۱۹۶۳) اثر فردریك سی. کرو[۴۷] مراجعه کنید. فردریك سی. کرو در این اثر کتابهای معروف **کلام بی معنی** را که اِ. اِ. میلن (۱۹۵۶ـ۱۸۸۲) برای کودکان نوشته است به گونه‌ای طنزآمیز با چند رویکرد انتقادی محك زده است. اگر فصلهای اثر خود را برای مکتبهای تازه‌تر نقد ادبی در نظر بگیرید تمرین سودمندی خواهد بود زیرا برای درك ادبیّات راههای «میان‌بُر» وجود ندارد: برای خواندن و بازخوانی متن و برای تفکر دربارهٔ آن ـ از تمام چشم‌اندازهای ممکن ـ جایگزینی وجود ندارد. ولی اگر از راههایی که منتقدان دیگرِ اندیشیده و خوانده‌اند، آگاه شویم خواندن و تفکر دقیق‌تر و سازنده‌تر خواهد بود و این توجیه واقعی مطالعهٔ نقد ادبی است.



پانوشت‌ها

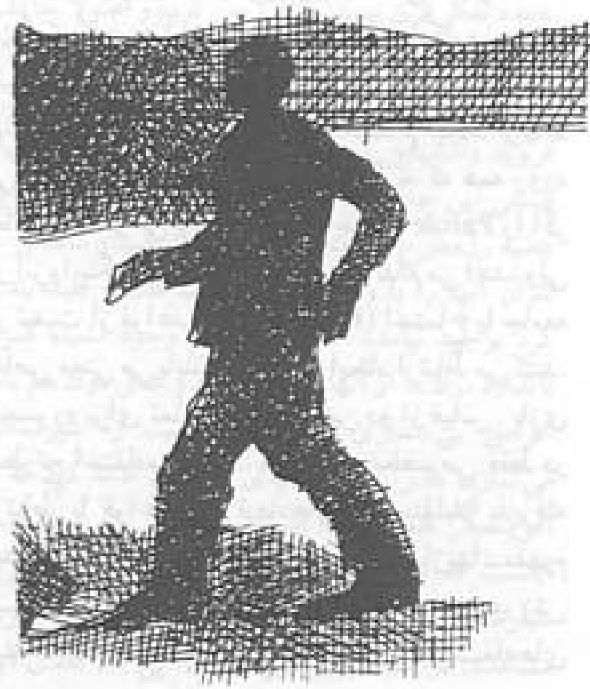
From New criticism to stylistics and structuralism, by Richard Dutton.

1. historical, biographical, Marxist, generic criticism.
2. The New Criticism, john Crowe Ransom, 1941.
3. The principles of Literary Criticism by I.A.Richards,1924. and practical Criticism, by I.A.Richards, 1929
4. inhibition and sentimentality.
5. Seven Types of Ambiguity by William Empson.1930.
6. «ambiguity», «irony», and «tension».
7. See, for example, Derek Traversi;An Approach to Shakespeare,1938.
8. See, for example, Caroline Spurgeon, Shakespeare's Imagery and What It Tells Us,1935. and «the milk of concord: an Essay on Life Themes in Macbeth», G. Wilson Knight, appeared in The Imperial Theme,1931.
9. Some versions of pastoral, William Empson,1935.
10. F. R. Leavis.
11. Revaluation, F. R.Leavis,1936.
12. scrutiny
13. exegesis
14. New Bearings in English poetry, F.R.Leavis,1932.
15. Ezra pound and Gerard Manley Hopkins.
16. Yeats and the «Georgian» poets.
17. The Great Tradition, F. R. Leavis,1948.
18. Understanding poetry, Cleanth Brooks and Robert penn Warren, 1938.
19. The Well-Wrought Urn, Cleanth Brooks,1947.
20. The Canonization" by john Donne.
21. Theory of Literature, Rene Wellek and Austern warren,1949.
22. «the intentional Fallacy» and «the Affective Fallacy», W.K. Wimsatt jr. and Monroe C. Beardsley.
23. The Verbal Icon, W. K. Wimsatt,1954.
24. impressionism and relativism.
25. Theatre studies.
26. See, for example, the American critic Marvin Rosenberg's studies of the major Shakespearean tragedies in his The Masks of Macbeth,1978.
27. fringe theatre.
28. «The empty Space, peter Brook,1978.
29. «foregrounding»
30. See, for example, the American philologist and critic josephine Miles, Eras and Modes in English poetry,1957, 1964.
31. literary fingerprints.
32. «semantic information.»

یعنی مفاهیم و معانی یك خبر یا گزارش متمایز از اشکال (واژگان، تصاویر و غیره) ارائه آن.

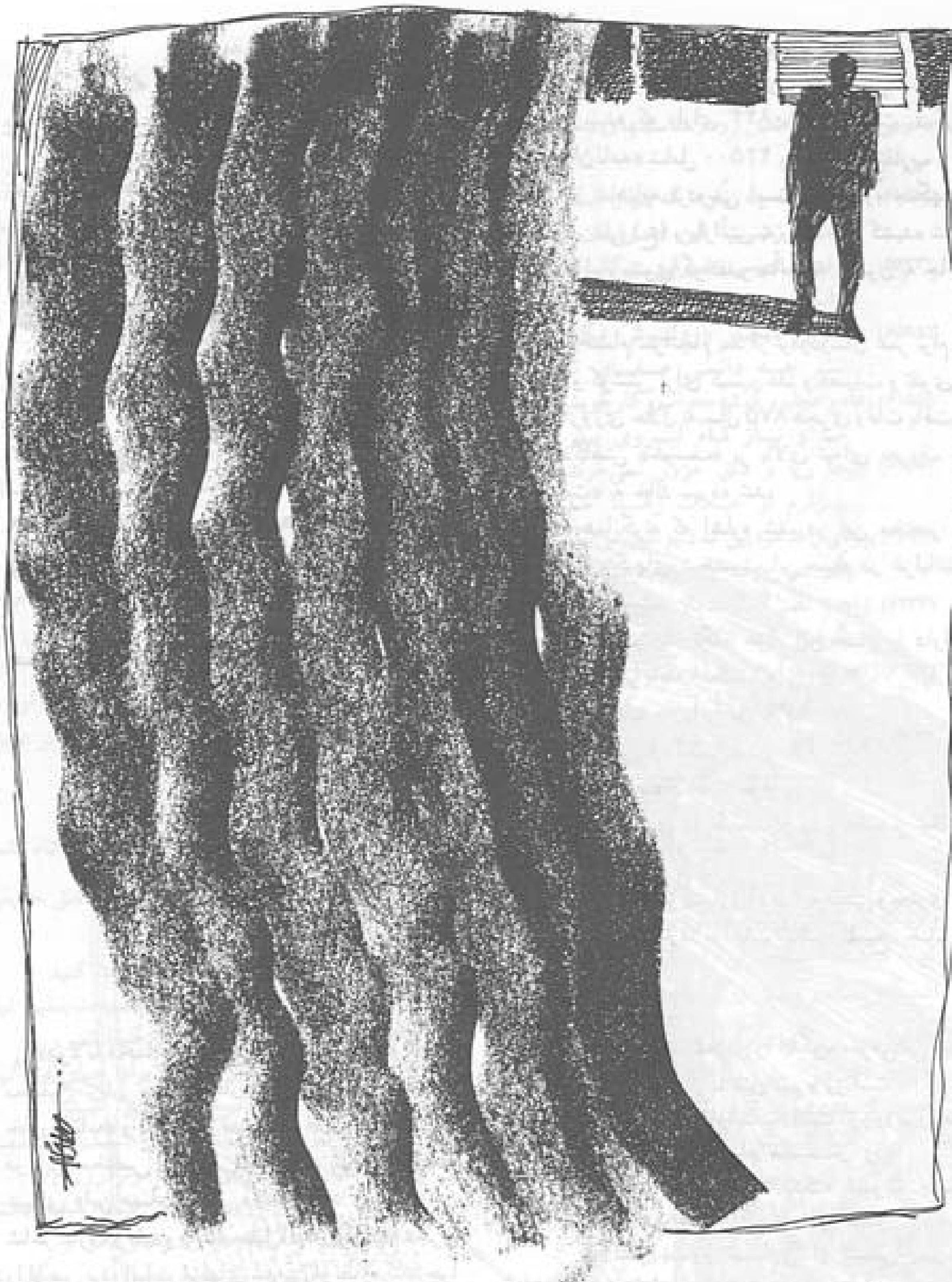
33. «discourse»
34. See, G.N.Leech and M.H.Short, Style in fiction:a Linguistic introduction to English Fictional prose,1981.
35. semantics, semiology.
36. C.S. pierce (1839 - 1941).
37. Ferdinand de Saussure (1857 - 1913).
38. signification.
39. The Anatomy of Criticism by northorop Frye(1957).
40. Sterne's Tiristram Shandy.
41. Roland Bar thes's S/Z paris,1970: English translation,1974.
42. SARRASINE by Balzac.
43. overlap with.
44. Formalism, phenomenological criticism, deconstructionism.
45. the Renaissance.
46. open - ended.
47. The pooh perplex by Frederick C. Grews, 1963.

(Pooh - pooh!) بمعنی اه و پف، علامت انزجار، بی صبری و تحقیر است و مربوط است به فرضیه‌ای که معتقد است ابتدا زبان در اثر کلمات بی‌معنی که از روی تعجب از دهان خارج شده پدید آمده است.)



نگاهی به‌سیمای گونتر گراس

ترجمه: محمود فاضلی بیرجندی



پس از انتشار «موش» در سال ۱۹۸۶ انتقادات منتشر شده در بارهٔ آن جملگی یك خط و رأی را دنبال می‌کرد. باران نظرات مخالف باریدن گرفت. گونترگراس با رمان «موش» حماسه‌ای دربارهٔ پایان جهان خلق کرد که سرشار از دعاوی متعالی اخلاقی است. اما همان دعاوی اخلاقی به مذاق اغلب منتقدان خوش نیامد. آنها در هر صفحهٔ کتاب سیمای نویسنده‌ای را می‌دیدند که بار علاقهٔ خستگی ناپذیر به روشنگری و نصیحتگری بر دوش وی سنگینی می‌کند. گفته می‌شد که فعالیتهای اجتماعی گراس به رمان جدیدش لطمه زده ـ و با این حال ته مایه‌هایی از بدخواهی در پاره‌ای از این انتقادات به خوبی احساس می‌شد.

گراس از اوایل دهه ۱۹۶۰ نظراتش را درباره مسائل سیاسی اعلان داشت.

موضعگیری وی به حمایت از احزاب سیاسی در انتخابات آلمان فدرال از ۱۹۶۱ به بعد موضوع تازه‌ای در میان نویسندگان آلمان بود. اوج تحرکات سیاسی وی فعالیت برای انتخاب «ویلی برانت» به صدارت عظمیٰ در انتخابات ۱۹۶۹ بود. تجارب حاصله از آن مبارزات انتخاباتی زیربنای «یادداشتهای یك حلزون» (۱۹۷۲) شد.

با این وصف گراس اظهار داشته است که اصلاً قائل به نزدیکی (از حیث محتوا) بین هنر ـ خصوصاً در رمانهای بزرگش ـ و سیاست نیست. ادبیات با هدف برجای گذاشتن تاثیرات دیرپا باید چیزی مثل «سنگ بنا» در امر مشارکت در سیاست روزمره باشد. گراس در رمان دیگرش «سعی بیهوده» (۱۹۷۷) امکان تداوم تاریخ را با چیزی به غیر از ابزارهای مخرب مطرح می‌سازد. در «موش» نویسنده در انتظار نبوت است و به این وسیله بر علیه ادامه اوضاع برمنوالی که هست اعلام خطر می‌کند.

کسی که در بارهٔ گراس به چشم هنرمند و آن هم از جنبه فعالیتهای اجتماعی‌اش قضاوت کند ـ چه در مقام سخنگوی جنبش درون پارلمانی صلح، یا در مقام مدافع تاسیس «بنیاد ملی» حفظ و حراست فرهنگ در آلمان، به احتمال غالب درباره‌اش عادلانه رای نخواهد داد. مجلهٔ آمریکایی تایم در سال ۱۹۶۹ نوشت که گراس بزرگترین رمان نویس آلمان و بلکه دنیاست. گراس قبل از هر چیز خالق توانای زبان و استاد بیان تصویری است. او در شکل بخشیدن به تخیلات و تصورات بیش از ابلاغ پیام مهارت دارد. «موش» که به صورت مستمسك سیاسی و اخلاقی درآمد، طبیعی ترین ابزار کار گراس نیست. او در پی دست یافتن به نثر روایی صریحی همراه با استعارات باروك است و در «موش» (یا دست کم در بخشهای بزرگی از این رمان) البته به آن دست یافته است.

گونتر گراس در ۱۶ اکتبر ۱۹۲۷ در دانتزیگ به دنیا آمد. پس از گذراندن سربازی در جنگ و از سرگذراندن اسارت در اردوگاههای اسیران جنگی در آمریکا، حجاری را فرا گرفت و از ۱۹۴۸ تا ۱۹۵۶ در دوسلدورف و سپس در برلن درس مجسمه‌سازی و هنرهای تصویری خواند. به موازات آن در نویسندگی هم به پیشرفتهایی نایل شد و ادبیات بیش از پیش در نظرش اهمیت یافت. در ۱۹۵۵ نخستین آثارش را به چاپ رساند. گراس در اواخر دهه ۱۹۵۰ بیشتر قطعات کوتاه نثر، نظم و نمایشنامه‌هایی را می‌نوشت و منتشر می‌کرد که خود آنرا در زمره «تئاتر پوچی» قلمداد می‌کرد.

برداشتهای گراس از دنیای محسوس، یا دقیق‌تر گفته شود، برداشتهای او از دنیای کوچك شهر زادگاهش دانتزیگ در سالهای قبل، بعد و در دوران جنگ جهانی دوم، در قالب تصاویر شفاهی روشن و زنده‌ای بود که رمان دیگرش «طبل کوچك» (۱۹۵۹) را شکل داد. طبل کوچك اتفاقی در ادبیات بود. در این رمان اثری از پیام دیده نمی‌شود. تصاویر برای خود حرف می‌زنند و برجای خالی واقعیت تکان دهنده می‌نشینند: قهرمان کتاب در سه سالگی در عین جسارت تصمیم می‌گیرد که دیگر رشد نکند.

کارگراس در تصاویر «طبل کوچك» و دو رمان دیگر، در تریلوژی دانتزیگ: «گربه و موش» (۱۹۶۱) و «سالهای بطالت» (۱۹۶۳) و نیز جستجوی «پاره‌ای از خانه‌ای که الی الابد گم شده، موطنی که به دلایل سیاسی وتاریخی از دست رفته» شکل و جهتی مشخص‌تر می‌گیرد.

مفسران آثار گراس از مدتی قبل دریافته بودند که نوشته‌های او تحت تأثیر تحریکات بکری از هنرهای بصری قرار دارد. او خود هم اظهار داشته که «هر شعر غالبا در پی یك طرح می‌آید... و یا برعکس» شعر و طرح در روند عملی خلاقیت غالبا دست در دست هم به پیش می‌روند، آنچنانکه «هر طرح یا هر نقش به خود ختم نشده بلکه در نوشته‌ای ادامه می‌یابد» یا «هر استعارهٔ نوشتاری با طرح ارزیابی می‌شود.»

گراس بعد از جنجال برسر «موش» چندین ماه را در هندوستان گذراند. در پی آن به آلمان برگشت و این بار نه فقط در صفحات گرامافونی که آنرا به اتفاق طبل زنی از «درسدن» پر کرده بود، بل به عنوان عضو جدیدالانتخاب هیئت اجرایی انجمن نویسندگان آلمان، در مجامع و محافل ظاهر شد.

● تأمّلی در غزلیّات ابن حُسام،
عارف و فقیه جلیل القدر
قرن نهم هجری

فغان ز شیوهٔ این صوفیان نادرویش!

محمود گلندی ـ بیرجند

«مولانا محمّدبن حُسام خوسفی» را بیشتر ادبا و محققین زبان و ادب فارسی با عنوان «صاحب خاوران نامه» و یا «شاعر قصیده سرا» می شناسند. اما در این مختصر نگارنده قصد دارد تا در غزلیات شیوای «ابن حسام» تأملی داشته باشد و چهرهٔ این شاعرِ عارف و فقیه و واعظ جلیل القدر قرن نهم هجری را از پس پردهٔ ابیات غزلهای شیرین او نظاره کند؛ چرا که در بینِ شعرا و ادبا «غزل» در مقایسه با سایر قالبهای شعری از جایگاه خاصی برخوردار است. زیرا غزل حرف دل است و نشأت گرفته از ضمیر شاعر. در غزل است که شاعر به راحتی، احساسات و تمایلات و مکنونات قلبی خویش را بیان می کند.

محمّدبن حسام الدّین حسن بن شمس الدّین محمّد در سال ۷۸۲ یا ۷۸۳ هجری در «خوسف» از توابع شهرستان بیرجند در خانواده ای روحانی و واعظ متولد شد. مقدمات علوم را نزد پدر فراگرفت و در «خوسف» که در آن روزگار خود شهری نسبتاً بزرگ بوده است به زندگی خویش ادامه داد. اکثر تذکره نویسان وی را به وارستگی و خرسندی و زهد و تقوی و برکناربودن از دربارها و اهل زر و زور، متصف دانسته اند.

مولانا ابن حسام از راه کشاورزی در مزرعهٔ شخصی خویش به امرارمعاش می پردازد. وی با زبان گویا و فصیح و بلیغ خویش به مدح و نعت پیامبراکرم (ص) و علی بن ابیطالب (ع) و دیگر ائمه اطهار (ع) می پردازد. ابن حسام بر اکثر علوم زمان خویش تسلط کافی داشته و اشعار باقی مانده از وی دلیلی بر این مدّعاست. از آثار وی «دیوان اشعار» شامل قصیده ها، غزلها، ترکیب بندها، ترجیع بندها، مسمطها، مثنویها، قطعه ها و رباعی ها به کوشش آقایان احمد احمدی بیرجندی و محمدتقی سالك به چاپ رسیده که دارای ۱۰۸۴۴ بیت است. دیگر، «خاوران نامه» شامل ۲۲۵۰۰ بیت به بحر تقارب و به تقلید از شاهنامه فردوسی است که دربارهٔ جنگهای حضرت علی (ع) و یارانش به رشته نظم کشیده شده است. (این مثنوی گرانقدر متأسفانه تاکنون به چاپ نرسیده است).

ابن حسام سرانجام بعد از نودودوسال عمر توأم با تلاش و کوشش برای کسب علم و فضیلت و تقوی و کسب روزی حلال به سال ۸۷۵ هجری وفات یافت و در زادگاهش «خوسف» بر بالای تپّه ای معروف به «پایتخت» به خاك سپرده شد.

ما، همانگونه که اشاره شد، در این مختصر به بررسی ویژگیهای شخصیت ابن حسام در غزلیاتش خواهیم پرداخت.

نگارنده در یك نگاه غزل ابن حسام را دارای ویژگیهای زیر یافته است:

۱. سلاست و روانی در کلام
۲. آهنگین و دلنشین بودن کلام
۳. وجود اصطلاحات عرفانی
۴. تصویرگری از طبیعت و بیانِ جلوه و جلال محبوب و معشوق
۵. کاربرد بجا و بسیار زیاد صنایع لفظی و معنوی از قبیل تشبیه، استعاره، مراعات النظیر، تلمیح، جناس، لف و نشر و...
۶. تنوّع اوزان

ابن حسام، خود، شعرش را اینگونه معرفی می کند:

(۵۲۵۵) زیور مدعیان گر به مثل سیم و زر است
لؤلؤ نظم خوشاب است زر و زیور ما
(۵۷۹۷) شعر ابن حسام مستان را
قوت قلب است، بلکه قوت جان
(۶۱۳۵) شکر در منطق ابن حسام است
اگر باور نداری از سخن پرس
(۶۵۲۴) بیار لؤلؤ منظوم شعر ابن حسام
هزار دُرّ ثمین را از او ثمن بشکن
(۶۶۴۰) صیت شعر تو در افواه جهان ابن حسام
منتشر گشت و به روزی برسد قاف به قاف

اینك به طور اجمال به بیان چند ویژگی مهم شخصیت عارف وارسته و سالك به حق پیوسته، شاعر شیرین گفتار خطّهٔ قهستان، مولانا محمدبن حسام خوسفی به همراه بیانِ شواهدی از شعرش می پردازیم:

۱. ابن حسام عارف

نخستینِ برجستگی شخصیّت ابن حسام در غزلیّاتش بُعد عرفانی اوست. وی عارفی است سوخته دل و وارسته که در مسیر کسب مقام قرب و رسیدن به محبوب و به اصطلاح «فناء فی الله» و «بقاء بالله» سر از پا نمی شناسد. او از تربیت و عنایات پیر و مُراد برخوردار است و مریدان را راهبری می کند. اصطلاحات عرفانی محض در سراسر غزلیاتش موج می زند؛ که از آن جمله می توان به موارد زیر اشاره نمود:

وحدت وجود، تجلّی، عنایت، سالك، پیرمغان، میکده، بادهٔ ناب، بادهٔ ازلی، اطاعت محض مرید از مراد، لزوم وجود «پیر» در مسیر سیر و سلوك، وصال، هجران و...

ابیاتی از دیوان ابن حسام:

(۵۴۴۵) دلا در دامن پیرمغان زن دست و همّت خواه
که بی سالك نشاید کرد قطعاً قطع منزلها
(۵۴۶۲) بر هر چه حکم کنی بر سرم خریدارم
مطیع رای توام همچو بنده مولی را
(۵۴۹۴) بیا به میکده تا بشنوی زسالك راه
زبور عشق که داوود شد مدرّس ما
(۵۵۰۷) من معتقد پیرمغانم که در این راه
ارشاد طریقت بکُنَد سوی تو ما را
(۵۶۰۸) مرید پیرمغانم که شیخ هر قومی
میان قوم چو اندر میان فرقه نبی است.
(۵۹۲۷) دیگر مخوان به صومعه ابن حسام را
کو سر بر آستانه پیرمغان نهاد
(۵۹۹۲) ما ره به اختیار به مقصد نمی بریم
آری مگر عنایت او راهبر شود
(۵۶۶۳) راه دشوار است و منزل دور و مقصد ناپدید
سالکی باید که ما را ره نماید سوی دوست
(۵۷۹۰) گر خاك درت سجده گه ابن حسام است
ارشاد چنین می کندش سالك منهاج
(۶۲۷۵) درد دلم ز پیر خرابات بپرسید
زیرا که طبیب است در این مسأله حاذق
(۶۲۷۶) گر ابن حسامت به سرکوی مغان خواند
تا سرنکشی از سخن مرشد صادق

از دیگرسوی ارادت خاص ابن حسام به شخصیتهای عرفانی چون حسین منصور حلاج و شیخ صنعان نیز جالب توجه است:

(۵۷۸۷) در پنجهٔ عشاق کمانی است قوی پی
کآن را نکشیده است بجز بازوی حلاّج
(۵۹۳۳) کسی به معرکه منصورگشت در صف عشاق
که مردوار چو حلاّج گردِ دار برآید.
(۶۰۰۰) کسی در معرض مردان برآرد نام منصوری
که برخیزد ز سر وآنگه به پای دار بنشیند.

و یا:

(۶۱۰۸) شیخ را صومعه در رهن شراب است امروز
بر در میکده در چنگ و رباب است امروز
(۶۱۰۹) آنکه در میکده دی منکر می نوشان بود
در خرابات مغان مست و خراب است امروز

اعتقاد به کشش و جذبات حق و تجلّیات نورالهی بر دل سالك از مقدمات سیروسلوك است. مرید باید در آغاز راه تلاش نماید تا دل را صافی کند و آینه ضمیر را جَلا دهد تا انوار غیبیّه و انوار تجلی الهی در آن منعکس شود:

(۵۸۱۷) زغیر، قطع نظر کن که چشم آن داری
که از مکاشفهٔ وحدتت لقا بخشند
(۶۳۹۳) ما در این بحر به کشتی تو یابیم نجات
کشتی کن که به ساحل کشی از گردابم
(۶۵۶۸) پویندگان وادی ایمن توقفی
باشد که لمعه ای بدرخشد ز نور او
(۶۷۳۶) عنایت ار نبود دستگیر ابن حسام
چگونه راه رود پای بسته در وحلی
(۶۵۶۹) سالك به اهتمام ارادت وصال یافت
موسی و ذرّه ای ز تجلّی وطور او

ابن حسام فتوح و گشایش را از درِ میکده و محبوب می جوید:

(۵۷۹۴) ازدر میکده گشایش جوی
تو چه دانی که درکجاست فتوح

(۶۳۹۵) به چه باب از درِ محبوب بگردانم روی
روی فتحی ننمودند زدیگر بابم

۲. رندی و روحیّه ملامتی ابن‌حسام

شاید بتوان ادعا کرد که تمامی غزلیاتِ عرفانی ابن‌حسام، اثری از روحیهٔ مَلامتی او دارند؛ آنچنانکه بدون توجّه به این امر، توجیه بسیاری از ابیاتش دشوار خواهد بود:

(۶۱۹۲) ترا ابن‌حسام اوّل چو درکوی نکونامی
نشد ممکن گذرکردن، به بدنامی عَلَم برکش
(۵۸۵۲) زُهد خشك ریایی دلم به تنگ آمد
«زدیم برصف رندان و هرچه باداباد.»

و به راستی که نمك ملامتی گری، اشعار او را چه زیبا و دلنشین کرده است:

(۵۴۴۹) زحد بگذشت مشتاقی به جام باده باقي
«الا یاایهاالساقی ادر کأسا وناولها»
(۵۴۷۲) زلعل خود به صبوحی خمار من بشکن
که در سر است خمار می شبانه مرا
(۵۵۱۵) ساقی بیار کوزه و پرکن که روزگار
روزی بوَد که کوزه بسازد زخاك ما
(۵۵۷۱) آیینهٔ وجود که زنگار غم گرفت
ساقی، صفاش جز به مي لعل‌فام نیست
(۵۵۷۲) می‌ده که محتسب نکند منع شربِ ما
آری به بزم ساقیِ ما، می حرام نیست
(۵۵۷۳) صوفی که منع بادهٔ صافی همی کند
او را خبر زلذت شربِ مدام نیست
(۵۶۸۵) کنون که نرگس مخمور جام زر برداشت
بیار باده که ابن‌حسام توبه شکست
(۵۷۸۵) ای سروِ گل‌اندام بده بادهٔ صافی
برنالهٔ مرغ سحر و نغمهٔ درّاج
(۶۰۷۵) بیا که باده و گل را به‌هم برآمیزیم
زدست حادثهٔ روزگارِ رنگ‌آمیز
(۵۸۵۳) به آشکاره بده می به دست ابن‌حسام
«شراب و عیش نهان چیست کار بی‌بنیاد»
(۶۱۹۱) زحد بگذشت مشتاقی به جام بادهٔ باقی
لبالب کن قدح ساقی بیاد لعل او درکش
(۶۲۵۱) به وقت گل چو به کف برنهی شراب رحیق
بنوش جام مروّق به یاد لَعل رفیق
(۶۲۵۲) بیار ساقی گلرخ می خمار شکن
بیوی مشك و صفای گلاب و رنگ عقیق
(۶۲۵۳) صفای دل می صافی است بارها گفتم
ولی چه سود که صوفی نمی‌کند تصدیق
(۶۳۱۶) من از شرابِ خجالت نمی‌برم ساقی
بده که کس نشد از کردهٔ صواب خجل
(۶۴۵۳) بیا ساقی زچشم نیم‌مستت
قدح پرکن که در عین خمارم
(۶۵۹۳) ابن‌حسام بادهٔ گلگون منه زدست
پاینده‌باد عشرتِ شربِ مدامِ تو
(۶۷۲۱) دروجه می صافی سجادهٔ من بفروش
«کاین خرقه که من دارم دررهن شراب اولیٰ»
(۶۷۲۲) این نامهٔ بی‌ناموس درخمّ می اندازید
«کاین دفتر بی‌معنی غرق می‌ناب اولیٰ»

حال، آیا واقعاً ابن‌حسامِ شیعه‌مذهب و فقیه و واعظ، این دانشمندِ عارفِ خداشناس از بیان اینگونه کلمات و الفاظ، معنای ظاهری و مادّی آنها را درنظر دارد؟ تحقیقاً و یقیناً این ابیات را باید نشأت گرفته از روحیهٔ ملامتی او دانست چرا که: «اَلْمَلامةُ تَرَكُ السَّلامة.»

۳. تضاد با صوفیه و زهّاد ریاکار

ابن‌حسامِ رند، با زهّاد گوشه نشین و ریاکار میانهٔ خوبی ندارد و از همین رو در مناسبتهای مختلف به آنها می‌تازد:

(۶۱۸۸) به زیر خرقه چه زنّارها که پنهان است
فغان زشیوهٔ این صوفیان نادرویش
(۵۶۲۳) خرقه ناموس صوفی برکشید
زانکه بر هر موی، زنّاریش هست
(۶۵۹۸) صوفی انکار دُردنوش مکن
تو چه دانی صفای نیّت او
(۶۱۵۵) زُهّاد و عُجب و گوشهٔ محراب و کارخویش
ما و نیاز قبلهٔ ابروی یار خویش
(۶۱۶۶) اینجا ریا و دلق مزوّر نمی‌خرند
بیزارم از عبادت زهّاد خودفروش
(۶۱۹۴) برو ای زاهد خودبین که دایم عیب می‌بینی
قلم در حرف رندان پریشان قلندرکش
(۶۲۳۳) زاهد، نَفَس سوختگان سرد نباشد
پرهیز که آتش ترنشدت به مرقّع
(۶۲۵۳) زاهد که جز ابروی تواش قبلهٔ رازاست
بیچاره نکرده است یکی سجدهٔ لایق
(۶۳۷۳) برفت عمر به زهد ریا و سالوسم
کجاست باده که ضایع گذشت اوقاتم

۴. ابن‌حسام مست بادهٔ ازل است

عارفِ به حق پیوستهٔ ما، بارها در اشعارش اشاره دارد که این مستی و شور و سوز و گدازِ او و این عنایاتي که به او شده است «ازلی» است. او مستِ جامِ «بادهٔ الست» است و مستی او از بادهٔ انگوری نیست:

(۵۵۰۲) روز ازل که شادی و غم قسم کرده‌اند
شادی جان ما که غم آمد عطای ما
(۶۵۰۴) گر قسمتم به کوی خرابات کرده‌اند
با قسمت ازل چه کند احترازِ من
(۶۴۱۴) روز الست جرعهٔ عشقت چشیده‌ایم
«قالو بلی» بگوش ارادت شنیده‌ایم
(۶۴۰۷) جرعه‌ای یافتم از جام تو در روز ازل
من از آن روز سراسیمه و بی‌خویشتنم
(۵۶۱۲) زجام لم‌یزلی جرعه‌ای به من دادند
مگوی مستی من ذوق بادهٔ عنبی است
(۵۹۱۰) دُردی‌کشان جرعهٔ خمخانهٔ الست
مستی زجام بادهٔ یاهو گرفته‌اند
(۵۹۱۱) مستان جام لم‌یزلی از شراب عشق
بزم طرب به بانك هیاهو گرفته‌اند
(۶۰۹۷) در ازل عکس جمالت به گلستان بردند
بلبل از شوق رخت نعره‌زنان است هنوز
(۶۲۰۲) ابن‌حسام، ساقی دور الست ریخت
اندرمذاق جان تو جام شراب خوش
(۶۶۰۳) لبش به دور ازل جرعه‌ای به ما بخشید
نمی‌رود زمذاقم هنوز لذّت او

۵. ابن‌حسامِ عاشق

از دیگر ویژگیهای برجستهٔ ابن‌حسام «عاشق پیشگی» اوست. او عاشق دلسوختهٔ معشوق خویش است و تمامی صفات یك عاشق واقعی را دارد. در نظر او «عشق» صیقل گری است که غبار دل را می‌زداید:

(۶۰۰۵) هر غباری که بر آیینهٔ دل بود مرا
ای عجب صیقلی عشق به آهی زد و برد

عشق است که او را به شرابخانه می کشد و خرمن تقوی را برباد می‌دهد:

(۵۴۶۸) مقیم صومعه بودم به عالم لاهوت
کشید عشق به کوی شرابخانه مرا
(۵۴۸۵) دانهٔ خال تو شد راهزن زهد من
عشق تو برباد داد خرمن تقوی مرا

و البته ابن‌حسام مشکلات راه عشق را به خوبی می‌شناسد و تنها راه رهایی از این مشکلات را تجلی جمال یار و عنایات او می‌داند:

(۵۴۸۵) درشب دیجور عشق، سیل بلا روی کرد
راه نماید مگر نور تجلّی مرا
(۵۴۸۶) خاطر مسکین به هجر، چون رهِ تسکین برد
گر ندهد مژدهٔ وصل تسلّی مرا

او فداشدن در راه عشقِ محبوب را برترین دولت و بخت و اقبال می‌شمارد:

(۵۴۸۷) گر شود ابن‌حسام درغم عشقش تمام
بس بود این دولت از دنییٰ و عقبیٰ مرا

او می‌داند که عشق دردی است که دوایی ندارد:

(۵۵۰۱) دانم که درد عشق نباشد دواپذیر
زحمت مکش طبیب زبهرِ دوای ما

وی همچون دیگر عاشقان وارسته توبه از عشق را گناه می‌شمارد:

(۵۵۶۵) بیا بیا که گر از عشق توبه می کردم
به بوی زلف تو دل دست ازین گناه بشست

و در هر بیت، صفتی از صفات عاشق حقیقی را می‌توان یافت:

(۵۶۷۱) یاران ملامت من عاشق رها کنید
کاین مبتلای عشق نصیحت‌پذیر نیست
(۵۶۷۲) دل عاشق است و پند نمی گیرد اندرو
بروی مگیر زانکه براو جای‌گیر نیست
(۵۷۹۶) چون شدی تیغ عشق را تسلیم
در ره عاشقان شدی مذبوح
(۵۸۲۴) قتیل عشق شوای جان که مرترا روزی
زنوش‌داروی نوشین‌لبان شفا بخشند
(۵۹۹۵) بگذر زسر که در ره عشاق اگر ترا
کاری به سر شود هم از این رهگذر شود
(۶۰۱۲) نبرگردم، نگردانم سر از تیغ تو گردانم
که دست و تیغ تو از من به سر خشنود می گردد
(۶۰۱۳) ایا ابن‌حسام از سر قدم کن در ره جانان
ایازی هرکه کرد او عاقبت محمود می گردد
(۶۲۰۸) مارا بکُش به غمزه که مفتی درس عشق
برخون عاشقان ندهد فتوی قصاص
(۶۲۴۳) درصف تو عاشقان جامه به خون شسته‌اند
تا که شود درمیان یا که رود پیشِ صف
(۶۲۷۷) چوخاك تا نشود تخته من اندر خاك
ز لوح سینه نگردد مرقوم عشق تو پاك
(۶۵۳۸) حدیثِ «عقل» نیابند در دفاتر ما
رموز «عشق» در اشعار ما مشاهده کن

□□□

آنچه بیان شد، قطره‌ای بود از دریایِ مملوّ از گوهر و مروارید شعرِ ترِ ابن‌حُسام. از دیگر ویژگیهای این شخصیّت بزرگ می‌توان به جمال‌پرستی، خلوص، تضاد با حاکمان و دولتمردان فاسد، قناعت‌پیشگی، صفا و یکرنگی اشاره کرد. به امید آنکه این چند سطر، فتح بابی باشد برای دوستداران علم و ادب و محققان زبان و ادب ناب فارسی، تا با تفحّص و تحقیق بیشتری در شناساندن چهره‌های گمنام امّا درخشان ادبیات فارسی بکوشند.

مرگ آقای ضرّابزاده

● کاوه بهمن



تکه‌پارهٔ اول

چاره‌ای نیست. اگرچه در اتاق بدون کولر، از گرما عرق می‌ریزم، باید شروع کنم به نوشتن. آقای سردبیر، تلفنی تکلیف کرده که برای این شمارهٔ مجله باید داستانی سرهم کنم. به نظرم، بهترین راه این است که داستان را ازاینجا شروع کنم: «آقای قاسمعلی ضرّابزاده، سر ساعت نه صبح، هنگام شمردن اسکناسهایش، مقابل باجه بانك، افتاد و مرد.» فکر بدی نیست؛ همهٔ ما روزی، در یك ساعتی، در جایی، سرمان را می‌گذاریم زمین و می‌میریم. این که جای مردنمان کجا باشد، توی صف گوشت یا اتوبوس، تفاوتی در شکل مرگمان ایجاد نمی‌کند. اما وقتی متوفی آقای ضرّابزاده باشد و جای مردن او، مقابل باجهٔ بانك ـ آن هم هنگام شمردن اسکناس ـ نشان‌دهندهٔ آن است که کاراکتر ما، بعد از مرگ، حواشی داستانی فراوانی خواهد داشت. از طرفی، بهتر می‌دانم همین‌جا حسابم را با بعضی منتقدان محترم یکسره کنم، که من اصولاً به حادثهٔ داستانی اعتقادی ندارم، چه رسد به این که بخواهم خواننده را به دنبال حادثه، تا پایان داستان بکشانم. می‌گویند در این صورت خواننده داستان را تا به آخر دنبال نمی‌کند. حرف چرندی می‌زنند، همهٔ ما وقتی مردیم، کسانی را داریم تا دنبال کارمان را بگیرند. مثلا بدهکاریم و طلبکارانی داریم تا به ثبت وصول طلبشان، در به در، در ختم و سوم و هفتم و حتی چهلم و سالمان شرکت کنند. اگر هم مثل آقای ضرّابزاده باشیم، که دیگر امری است جدا. این جواب منتقدان؛ می‌ماند بار دراماتیك داستان، که در این مورد خواننده را دعوت می‌کنم تا پایان داستان صبر کند. شاید اواخر داستان، یکی از میراث‌خواران سر دیگری را ببرد، آن وقت داستان علاوه بر این که دراماتیك می‌شود، نوعی بار تراژیك هم خواهد داشت. پس از همان جا که خودم فکر کردم ـ و صد البته فکر خوبی هم کردم ـ آغاز می‌کنم:

«آقای قاسمعلی ضرّابزاده، سر ساعت نه صبح، هنگام شمردن اسکناسهایش، مقابل باجهٔ بانك، افتاد و مرد. اولین کسی که متوجه غیبت او شد، تحویلدار بانك بود. از آنجایی که میانهٔ خوشی با آقای ضرّابزاده نداشت، حبّه قند سفید رنگی از قندان برداشت، در استکان چای خیس کرد و به دهان گذاشت. بعد چای کم‌رنگش را هورت کشید و به همکارش که از گرما عرق می‌ریخت، گفت: «جلادها نیز می‌میرند.» همکارش که آدم عبوسی بود، ازاین طنز سینمایی، لبخند کمرنگی زد و به کارش ادامه داد. آقای تحویلدار از جایش برخاست و داد زد: «آقای رییس، نگاه کنید! ضرّابزاده... آقای ضرّابزاده...» و پیکر زمین خوردهٔ مردِ مُرده را نشان داد.»

این که بعد چه شد و آقای ضرّابزاده را با چه وسیله‌ای به گورستان بردند و خانواده‌اش را چگونه باخبر کردند، کمکی به روند داستان ما نمی‌کند. پس فصل اول را درهمین‌جا تمام می‌کنم تا برسم به فصل دوم، یعنی به گورستان بزرگ شهر. در این فاصله خواننده هر کاری می‌خواهد بکند. می‌تواند لیوانی چای بنوشد یا سیگاری دود کند. بنده که وسیلهٔ ارتباط جمعی پیشرفته نیستم تا میان دو فصل حساس، آگهی تجارتی به خورد مخاطبم بدهم.

تکه‌پارهٔ دوم

برای فصل دوم تصمیم داشتم گورستان شهر را توصیف کنم، اما بعد دیدم نیازی نیست. هر شهری گورستانی دارد و آدمهایی که در این گورستان دفن شوند. لابد وقتی یکی از اشراف شهر، آن هم هنگام شمردن اسکناسهای سبز، دارفانی را وداع می‌گوید، گورستان آبرومندی پیدا می‌شود تا خانهٔ ابدی او باشد. محل خاکسپاری قهرمان داستان ما، گوشهٔ دنجی از گورستان عمومی شهر، در یك مقبرهٔ باصفای خانوادگی است.

صحنه، صحنهٔ سوزناکی است. آفتاب، آفتاب ظهر تابستان است که لابد عمودی هم می‌تابد. قهرمانان جنبی داستان، هرکدام درحال غش و ضعف و سر دادن ناله‌های جانسوزند. پسرها زیرچشمی به هم نگاه می‌کنند. دخترها با چادرهای سیاه و عینکهای دودی، دیگر نگران پاك شدن بزکهایشان نیستند، برای این که کسی قادر نیست اشکشان را ببیند. تنها چند جیغ گوشخراش بالای خط حامل و چند بار بر سر کوفتن کفایت می‌کند. فقط می‌ماند هزینهٔ آرایش مجدّد مو، که آن هم به داستان ما هیچ دخلی ندارد.

وقتی تابوت آقای ضرّابزاده را می‌آورند، ناگهان ولوله‌ای در می‌گیرد. اگر قصد توصیف این ولوله و غوغا را ندارم از ناتوانی‌ام در صحنه‌پردازی نیست، بلکه تنها به این دلیل است که می‌خواهم اصل موجزنویسی را رعایت کنم. کندن گور، خواندن دعا و قرآن و درآوردن مرده از تابوت و باقی رسوم، درست مثل همهٔ داستانهای دیگر اتفاق می‌افتد. در این میان

نکته‌ای که جلب توجه می‌کند، این است که در گوشه‌ای از این همهمه و سر و صدا، زن و مردی از اقوام مرده، مرتب گورکن را نشانِ هم می‌دهند و زیر لب تبسم می‌کنند و می‌گویند:

ـ «چقدر به خدا بیامرز شباهت دارد.»

البته من اصلاً در بند این تشابه نیستم و قصد هم ندارم ذهن خوانندهٔ داستان را منحرف کنم، اما عجیب است که وقتی گورکن، مرده را ته گور جا می‌دهد، دهان او را باز می‌کند و نگاهی به دندانهایش می‌اندازد. باور کنید نمی‌خواستم این قسمت را بازگو کنم، اما می‌دانید که داستان‌نویسها از عمله ـ اکره‌های منتقدین هستند. من هم از ترس اینکه مبادا بنده را نویسندهٔ بی‌تکنیکی معرفی کنند، خواستم شگردی به کار برده باشم.

تکه پارهٔ سوم

حضور خوانندهٔ گرامی عرض کنم که بندهٔ حقیر زیر کرسی اتاقم لم داده بودم که تلفن زنگ زد. گوشی را که برداشتم، صدایی از آن طرف داد زد: «آقاجان، پس چی شد دنبالهٔ داستان «مرگ آقای ضرّابزاده»؟ شمارهٔ جدید مجله باید همین امروز و فردا منتشر بشود».

آقای سردبیر ما آدم عجولی است. عجول و تا حدی حواس‌پرت. عرض کردم: «قربانتان گردم، جریان از چه قرار است؟»

فرمودند: «مگر قرار نبود داستان را برای این شماره تمام کنید؟»

سرم را خاراندم و باز عرض کردم: «حواستان کجاست حضرت والا؟ آن نویسنده‌ای که قرار بود داستان «مرگ آقای ضرّابزاده» را تمام کند بنده نیستم.»

فرمودند: «آه البته... خدا بیامرزدش، تمام کرد. خبر ندارید؟»

عرض کردم: «تا به الان که خبر نداشتم»

ادامه دادند: «دیروز اتفاق افتاد. مقابل باجهٔ بانک، وقتی داشت حق‌التحریر سال پیشش را می‌شمرد...»

خدا رحمتش کند. نویسندهٔ توانایی بود، اما بیش از حد رئالیست بود. داستان نیمه‌کارهٔ «مرگ آقای ضرّابزاده» را بنده هم خوانده بودم. داستان خوبی بود. اما اصلاً کشش داستانی نداشت. من داستانهای فانتزی می‌نویسم. به رئالیسم اعتقادی ندارم، اما خودم را پیرو رئالیسم جادویی می‌دانم. خوب چه عیبی دارد؟

آقای سردبیر از آن طرف سیم داد زد: «چه عیبی دارد یعنی چی؟ بندهٔ خدا افتاد و مرد. عجب آدم سنگدلی هستی، نویسنده و این همه بی رحم؟»

عرض کردم: «با جنابعالی نبودم.»

سرتان را درد آوردم. نتیجهٔ مکالمهٔ بنده و آقای سردبیر این شد که حقیر موظف شدم دنبالهٔ داستان ناتمام نویسندهٔ مرحوم را بنویسم و تحویل ایشان بدهم.

تکه پارهٔ چهارم

اگر بخواهم داستان را با اختلافات خانوادگی، آن هم بر سر ارث و میراث ادامه دهم، خیلی رئالیستی از آب درمی‌آید. به همین خاطر برای ادامهٔ داستان، از دو موضوع حساس در نوشتهٔ نویسندهٔ مرحوم استفاده می‌کنم. یکی گفتگوی آن خانم و آقایی که گورکن را شبیه آقای ضرابزاده می‌دانستند، و دیگری وارسی دهان مرحوم توسط گورکن. پس این طور شروع می‌کنم:

«همان شب، گورکن، بیل بردوش از میان سنگ قبرهای سالم و شکسته می‌گذرد. هوا سوز فعله کشی دارد. چلّهٔ زمستان است و برف، جابه جا زیر قدمهای گورکن که پاورچین پاورچین گام برمی‌دارد، یخ زده است.» نه، این اصطلاح خوبی نیست، چون گورکن نمی‌تواند در حالی که بیل سنگینی بردوش دارد، پاورچین راه برود. وانگهی، گورکن داستان ما که از کار توانفرسای شبانه روزی پیر و شکسته شده است، مطلقاً حال و حوصله این اداها و بازیها را ندارد. به هر حال، مقصود این بود که «گورکن، از تاریکی شب استفاده می‌کند و خودش را می‌رساند به گور تازه پرشدهٔ آقای ضرابزاده. نگاهی به اطراف می‌اندازد و شروع می‌کند به کندن.» اینجا می‌توانم فضای پروحشتی را تصویر کنم، اما باز هم بیهوده است. چون گورکن ما چنان به فضای این گورستان عادت کرده که هیچ ترسی در دلش راه ندارد. اصلاً کار کردن با کاراکترهای این طوری خیلی از بار فانتزی داستان کم می‌کند. «وقتی گورکن به جسد آقای ضرابزاده می‌رسد، خم می‌شود و دستش را به دهان او نزدیک می‌کند. اما به محض این که می‌خواهد دهان مرده را باز کند، فریاد گوشخراشی می‌کشد که فضای سرد گورستان را به لرزه در می‌آورد.» اینجا ایهام تصویری بسیار زیبایی به کار برده‌ام. خواننده گمان خواهد کرد که در این فضای تاریک و سرد، ماری، عقربی، چیزی دست گورکن را نیش زده است. اما صدای آرام و خودمانی آقای ضرابزاده، این ایهام را به شگفتی تبدیل می‌کند: «چی می‌خوای؟ اومدی سراغ دندون طلای من مرده؟»

گورکن که شگفت زده است و دندانهای یکی در میانش تق تق صدا می‌کند، با دستپاچگی از گور بیرون می‌پرد. اما پیش از این که بتواند فرار کند، صدای خونسرد مرد مرده آرامش می‌کند. سر می‌گرداند و به درون گور نگاه می‌کند. آقای ضرابزاده با چشمان باز، بدون به هم زدن پلک، به او می‌گوید:

ـ «نترس جانم، خیلی از مرده‌ها زنده شدەن. تو که از این چیزا زیاد دیده‌ای...»

ـ «آره ارباب، اما نه بعد از این همه مدّت.»

گورکن که به موقعیت تازه پیش آمده عادت کرده، روی سنگی می‌نشیند و شروع می‌کند به گریه کردن:

ـ «باور کنید ارباب، مجبور شدم. عیالوارم، ده سر عایلّه دارم، قدو نیم قد...»

حرفهای پرسوز و گداز گورکن ممکن است فضای داستان را کمی ملودرام کند؛ به همین خاطر آقای ضرابزاده دخالت می‌کند و کلام او را می‌بُرد:

ـ «می‌دونم... می‌دونم... وضعیت تو رو خوب می‌دونم. گریه نکن. من حاضرم به تو کمک کنم... اما مشکل اینه که نمی‌تونم بیام بیرون...»

گورکن با خوشحالی اشکش را پاک می‌کند و از جا می‌پرد:

ـ «کمکتون می‌کنم ارباب... خودم کمکتون می‌کنم ارباب.»

اما آقای مرده دوباره می‌گوید:

ـ «نه جانم، تو نمی‌تونی به من کمک کنی. من دیگه جزو مرده‌ها هستم. حسابمو تواون دنیا نوشتن. خیال کردی اونجا هم مثل اینجا هرکی هر کی یه؟ اونجا حساب و کتاب داره، سرپرست داره؛ هیچ مرده‌ای نمی‌تونه از گور بیاد بیرون. مگه این که یکی رو جای خودش بذاره.»

گورکن که ناامید شده، دست می‌برد به بیل و گریه کنان می‌گوید:

ـ «باید ببخشی ارباب... بهتره گورو رو پر کنم، چون ممکنه کسی سر برسه...»

اما آقای ضرابزاده که باید حیله‌گرتر از این حرفها باشد، داد می‌کشد که «دست نیگه دار! پس تکلیف ده سر عایله‌ت چی می‌شه؟ کی به اونا رسیدگی می‌کنه؟» گورکن می‌نشیند و مرد مرده، ادامه می‌دهد.

ـ «ببین، اصلاً بیا معامله‌ای بکنیم. تو که وضعت معلومه؛ باید شب و روز زحمت بکشی تا بخورو نمیری بدی به بچه‌هات. ولی من با این ثروتی که دارم، افتادم و مردم. از اونجایی که شباهت خیلی زیادی هم به هم داریم، فکر نمی‌کنی بهتره تو بیای جای من بمیری و من برم بالاسر بچه‌هات؟»

اول گورکن نمی‌خواهد بپذیرد، اما آقای ضرابزاده با زیرکی، ادامه می‌دهد:

ـ «ببین عزیز من، از تو دیگه گذشته. اینقدر خسته و شکسته شده‌ای که بعید نیست همین فردا سر تو بذاری و بمیری. تا کی می‌خوای جون بکنی؟ اگه تو بیای جای من بمیری، یه مردهٔ معمولی نیستی. تو همین یه هفته، تجلیل‌ها ازت می‌شه. آدمهای پولدار میان سرخاکت، فاتحه برات می‌خونن، سوم و هفتم برات می‌گیرن، همهٔ مردم پولدار برات طلب آمرزش می‌کنن. اما اگه جای خودت باشی، فردا پس فردا که مردی، اون وقت دریغ از یه شمع، دریغ از یه دیس حلوا، دریغ از یه آمرزش. جات صاف تو جهنمه، اون هم با این گندی که امشب زدی. تازه، می‌دونی سر بچه‌هات چی میاد؟»

مرد مرده، دست روی جای حساسی گذاشته است. می‌بیند که گورکن رام شده است. با احتیاط از گور خارج می‌شود. به نرمی لباس گورکن را از تن او در می‌آورد و می‌پوشد. می‌خندد و گورکن را به آرامی ته گور می‌خواباند. وقتی که آقای ضرابزاده، شروع می‌کند به پر کردن گور، گورکن سابق از توی گور فریاد می‌زند:

ـ «ببین ارباب، شما قول دادی...»

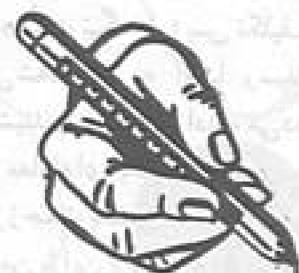
گورکن، که همان ضرابزاده قدیم باشد، برای این که در این دم آخری به گورکن سابق آرامش قلبی داده باشد، می‌گوید:

ـ «من دیگه ارباب نیستم، من گورکنم.»

بعد نشانی خانهٔ گورکن سابق را می‌گیرد، گور را با دقت پر می‌کند و می‌نشیند به فاتحه خواندن. فاتحه که تمام می‌شود، بیل را بر می‌دارد و به سمت خانهٔ گورکن راه می‌افتد. فردا صبح انگار که هیچ اتفاقی رخ نداده باشد، سر ساعت نه، گورکن داستان یعنی آقای ضرابزاده در فضای ساکت گورستان، مشغول کندن گور تازه‌ای است.

آخرین تکه پاره

یادداشت سردبیر: حتی با دستکاری در توصیف فصلها و تغییر چهارچوب داستان، در هیچ شماره‌ای قابل چاپ نیست!



درسهایی در بارهٔ داستان نویسی - (۷)

چهارشیوهٔ پرکشش برای شروع داستان کوتاه و رمان

لئونارد بیشاب
ترجمهٔ محسن سلیمانی



۱۲۲. صحنه های افتتاحیه (آغازین)

صحنهٔ افتتاحیهٔ رمان باید شخصیّتی را به نمایش بگذارد که درگیر با یك کشمکش یا وضعی بحرانی است. اگر شخصیّت تحت نوعی فشار نباشد، بیروح می نماید و وضع داستان ساکن می شود.

شاهزاده‌ای که در قصرش پرسه می‌زند شخصیّتی عادی در محیطی عادی است. اما اگر در حال رفتن به سوی سکوی داری باشد که قرار است همسرش را برآن بیاویزند، دیگر عمل او انفعالی، و وضعی که او در آن است، ساکن نیست. جراح در اتاق عمل نیز شخصیّتی خاص در محیطی عجیب نیست: اما اگر در حالِ عملِ شخصی باشد که نتواند ریه و کبد او را از هم تمیز دهد، شخصیّتی منحصر به فرد و وضعی که در آن است بحرانی است. اگر شخصیّت، تحت فشار حادثه‌ای بحرانی قرار نگیرد، لزومی ندارد نکات عجیب شخصیّتش را افشا کند و وضع داستان نیز ساکن می‌ماند.

مثال (وضعیّت): در یك نشست سیاسی، جیب بری کیفِ بغلی مردی را می‌زند. کیف را به محل استراحتِ آقایان می برد و با دیدن فهرستی از اسامی افراد بین اسکناسهای کیف یکّه می خورد. در فهرست، اسم چهار نفر را خط زده اند و اسمهای خط خورده، اسامی شخصیّتهای برجسته‌ای است که اخیراً ترور شده اند. جیب بر متوحش می شود، چون در فهرست اسامی، رییس اجلاسیه، نفر بعدی است.

حضور انبوهی از جمعیت در نشستی سیاسی نشانگر محیطی غیرعادی در رمان سیاسی نیست. جیب بری یك جیب بر در چنین محیطی نیز حادثهٔ عجیبی نیست. اگر نویسنده رمان را با چنین صحنهٔ افتتاحیه‌ای شروع کند، رمان را با اتفاق پیش‌پاافتاده‌ای آغاز کرده است. اما موقعی که جیب بر می فهمد کیف بغلی تروریستی را که به این نشست آمده تا کسی را بکشد از جیبش زده است، وضع بحرانی می شود. نویسنده می تواند رمان را با متمرکز کردن داستان روی تروریست یا جیب بر که از

کشفِ عجیبش وحشت کرده است شروع کند.

در این حالت مهم نیست که جیب بر یا تروریست نقش کوچکی در کلِ رمان ایفا می کند یا نمی کند. مهم این است که بخشی از رمان آغاز شده است. چرا که هدف صحنهٔ آغازین این است که خواننده را مجبور کند به خواندن ادامه دهد. وضع بحرانی فضایی نمایشی است و رمان یعنی همین.

وقتی نویسنده، رمان را با شخصیتی اصلی که در کشمکش با وضع پیرامون خود است آغاز می کند، کشمکش او وضعیت ساکن را تبدیل به وضعیتی بحرانی می کند.

رمانِ شخصیّت: مورگان انکرز: کشیشِ ناحیه را شهوت وسوسه می کند. زنی از اهالی بخش او سعی دارد او را اغوا کند. همسرش میخواره، پسرش ماشین‌دزد و ایمانش نیز متزلزل است.

از آنجا که خوانندگان دههٔ ۱۹۳۰ حواس‌پرتی‌های خوانندگانِ امروزی را نداشتند، نویسندگان با آسودگی خاطر رمانشان را با توصیف منظرهٔ شهرك روستایی مورگان آغاز می کردند. بعد صحنهٔ خانه را توصیف می کردند: مورگان را نشان می‌دادند که در حالِ تهیّهٔ متن موعظه‌اش در کلیساست. زنش در اتاقش مشغولِ مشروبخواری و پسرش در حالِ تعمیر اتومبیل دزدی است. و بعد هفت، هشت صفحه می گذشت تا نوبت به لحظهٔ مهمی از داستان برسد.

اما رمان دههٔ ۱۹۹۰ باید سرعت، حدّت و شدت و تاثیر قوی و متناسب با این دهه را داشته باشد. نویسنده چون نمی‌خواهد جامعیتِ فن نویسندگی اش را فدا کند، رمان را با صحنه‌ای نمایشی و قوی آغاز می کند. وی بی آنکه کیفیّت یا جامعیّت اثرش از بین برود، با جریانِ پرشتاب زمان همراه می شود. نویسنده باید رمانِ دههٔ ۱۹۹۰ را با صحنه‌ای که مورگان در وضع حساسی قرار گرفته است، آغاز کند؛ وضعی که کلِ شخصیّت و زندگی مورگان انکرز را افشا می کند.

مثال: مورگان انکرز ماشینش را به درون سیاهی شب می‌راند. دایم از آینه به عقب نگاه می کرد. از چراغ ماشینهایِ پشت سرش می‌ترسید. به خودش دلگرمی داد: دلیلی ندارد احساس گناه بکنم. من کشیش هستم. به دیدن خانم کُرنلیا هاز[۱] می‌رفت تا درگذشت شوهرش را به او تسلیت بگوید. نمی‌خواست زن، معشوقه‌اش بشود. انجیل کنارِ دستش را لمس کرد. اما انگار دستش سوخت. چون زود آن را پس کشید.

می‌توان خلق یك رمان را در دههٔ ۱۹۹۰ به وضع نویسنده‌ای که پنج روز است غذا نخورده، تشبیه کرد. نویسنده تازه چند سکّه گدایی کرده و ساندویچی خریده است. اما هنوز به ساندویچ لب نزده است که تلگرامی به دستش می‌رسد که در آن نوشته شده است: «رمان شما تصویب شد. ۱۰۰،۰۰۰ دلار به عنوان پیش پرداخت. باید درست رأس ساعت ۱۲ ظهر برای امضای قرارداد حاضر شوید. در غیرِ این صورت قرارداد باطل خواهد شد.» ساعت ۱۱/۴۵ صبح است. نویسنده کرایهٔ ماشین ندارد. باید پنج کیلومتر راه برود. اما ضعف دارد و از تقلا خواهد مرد. از گرسنگی دارد هلاك می شود. غذا به او انرژی می دهد. اما وقت ندارد غذا بخورد. ولی چگونه پیش ناشر برود و قرارداد امضا کند؟ و زنده بماند؟ ساندویچ را در راه خواهد خورد. شخصیتهای رمان دههٔ ۹۰ نیز وقتی داستان بسط پیدا می‌کند، از محتوا پروار می‌شوند. باری، رمان باید در همان صحنهٔ آغازین سرعت، حدّت، شدّت و تاثیر قوی داشته باشد و کشمکش، نمایشی پرتحرك، و وضعیتی بحرانی را تصویر کند.

۱۲۳. توصیفِ وصف ناشدنی‌ها

بچه‌ها گاهی از مادرها سؤال می کنند که: «مامان پورهٔ سیب زمینی چه مزه ای می‌دهد؟» اما توصیف مزهٔ غذا مثل توصیف آهنگ با زبان اشاره آن هم برای آدم کر است. البته می توان نوع بافتِ غذا را (خامه مانند، غلیظ، آبکی و غیره) یا رنگ (سبز، صورتی، لیمویی و غیره) یا شکلِ آن را (مسطح، گرد و غیره) وصف کرد، اما نمی‌توان مزهٔ آن را طوری توصیف کرد که شنونده بدون چشیدنش، بفهمد. توصیف سردی یا گرمی آن نیز نویسنده را مجبور می کند تا پا به حوزهٔ آمار بگذارد. اما ذکر درجهٔ دمای آن فقط وضع غذا را مشخص می کند و نه مزهٔ آن را. بنابراین وقتی نمی توان وصف ناشدنی‌ها را توصیف کرد، نباید سعی بیهوده کرد. نویسنده برای این که وضع درستِ حسی چیزی را نشان دهد و معنی آن را مشخص کند چاره‌ای غیر از اینکه تاثیر آن را تصویر کند ندارد.

مثال (گرمای روز): باریکه‌هایی از عرق پشتِ پیراهنش را لك لکی کرده بود. از نور خورشید، چشمانش را بست. دگمهٔ یقهٔ چسبانش را باز کرد و تلوتلو خوران خودش را زیر سایهٔ درخت پربرگی کشاند. نوشتن ده جمله در وصف روزی سرد، به اندازهٔ یك جمله که تأثیر روز سرد را تصویر می کند برای خواننده قانع کننده نیست: **باد تند به درخت می‌وزید و شاخه‌هایِ درخت را که پر از قندیلهای یخ بود، به صدا در می‌آورد.**

زبان تأثر است نه ماده. نثر صرفاً مجموعهٔ چیزهای درونی و محیط پیرامون ما را توصیف می کند. حداکثر موفقیتی که نویسنده می تواند کسب کند این است که به واکنشهایِ حسی واقعی ما اشاره کند. تأثرِ حسی خواننده از عبارتِ داغِ داغ بیشتر از بسیار داغ نیست. اما وقتی حس خواننده برانگیخته می شود که تأثیر هوا را برشخصیت نشان دهیم. هوا نیز وصف‌ناشدنی است. اما با استفاده از اشیای بیجان می‌توان به هوا (یا هر واکنش حسی دیگر) به نحوی گیرا اشاره کرد: مرد دو تخم مرغ روی پیاده روی داغ شکست. جلز و ولز زرده های تخم مرغ در آمد و دود آنها بلند شد.

۱۲۴. به حال خود غصه نخورید

آه که چه قدر منفی بافی ملالت‌آور است. پس، از این رفتار بیهوده و اتلاف نیرو دست بردارید. چرا که تنها نتیجهٔ آن، درماندگی است. با اشك ریختن نمی توان فهمید که برای نوشتنِ رمان خود، چه کار دیگری باید کرد.

البته با غصه خوردن به خاطر ناتوانیهایتان، بین خود و فاکنر، همینگوی، تولستوی، جاسر، شکسپیر، جویس، کامو و هاثورن و بسیاری از نویسندگانِ چیره‌دست که هنوز اهل قلم آثارشان را با حسادت و غبطه می‌خوانند، پیوندی قوی برقرار کرده‌اید. منفی‌بافی‌های آنها هم همانقدر برایشان ناخوشایند و ناهنجار بود که برای شما. آنها هم نگران بودند، گریه می‌کردند و از خودشان متنفر بودند. حتی اولین کاتبی که کلماتی را بر سنگ حك کرد دایم احساس بی‌کفایتی و بی‌صلاحیتی می کرد.

صحنه (اتاق کارِ گوستاو فلوبر): شیشهٔ دوات پراز جوهر، قلمِ پر تیز و کاغذ سفید روی میز است. فلوبر در حال قدم زدن، دندان قروچه کردن و کشیدن موها و پاك کردنِ اشکهایش است. ناگهان لگدی به میز می کوبد و داد می‌زند: «من نویسندهٔ خوبی نیستم. همه هم این را می‌دانند.» پنجهٔ پای ضربه دیده‌اش را مالش می‌دهد و ناله کنان می گوید: «من استعدادِ نویسندگی ندارم» و شیشهٔ دوات را محکم به دیوار می کوبد، ورقه‌هایش را پاره پاره می کند و فریاد می‌زند: «هیچ وقت نمی‌توانم مادام بواری را بنویسم. من استعداد ندارم» و سپس هجوم می برد و پنجره را باز می کند و خود را از پنجره به بیرون، رویِ سنگفرشِ جلوی خانهٔ ویلایی‌اش پرت می کند، و بعد استخوانهایش خرد می شود و در خونِ خود می غلتد و می میرد.

خوشبختانه تاریخچهٔ زندگی فلوبر گواهی می‌دهد که صحنهٔ بالا دروغ است. غصه خوردن او دوام زیادی نداشت. با این حال، مروری بر تاریخ ادبیات نشان می‌دهد که بسیاری از نویسندگان بزرگ خود را نابود کرده‌اند. و یکی از دلایلش این بوده که با اینکه در حالِ خلقِ آثار بزرگی بودند، اعتماد به نفس نداشتند و مدتی طولانیتر از معمول، به حالِ خود غصه خوردند.

زیاد غصه خوردن، نویسنده را موجودی ملال‌آور می کند. بهتر است نویسنده‌ای سختکوش باشیم تا ملال‌آور.

۱۲۵. ترکیب گفتگو و روایت

استفاده از گفتگوی بدون توصیف (غیر از البته «زن گفت» و «مردگفت») روشی سودمند برای تغییرِ سرعتِ پیشرویِ داستان و گنجاندنِ سریعِ اطلاعات در آن است. اما این شیوه وقتی بسیار گیراست که در صحنهٔ گفتگو، فقط دو نفر باشند. در این حالت می توان گویندگان را نیز با ذکر نامشان قبل از صحبت، به راحتی مشخص کرد.

مثال: فرد دست در گردن جك انداخت و گفت: «برویم پلیکان لبی تر کنیم.»

جك گفت: «نه، زخم معده اذیتم می کند.»

ـ «اما من بدجوری هوس نوشیدنی کرده ام.»

ـ «نمی توانم. گفتم که زخم معده اذیتم می کند.»

اما اگر سه نفر در صحنهٔ گفتگو باشند، عدم استفاده از توصیف، حرکت داستان را کُند می کند:

مثال: فِرد دست در گردن جك انداخت و با سر به فیل اشاره کرد و گفت: «برویم پلیکان لبی تر کنیم.»
فیل گفت: «نه زنم می کُشدم.»
جك گفت: «نه، زخم معده اذیتم می کند.»
فرد اصرارکنان گفت: «اما من بدجوری هوس نوشیدنی کرده ام.»
فیل گفت: «من نمی توانم خطر کنم.»
جك گفت: «گفتم که نمی توانم. زخم معده اذیتم می کند.»

اما صحنهٔ این گفتگو شلوغ است. در صحنه های شلوغ گفتگو، بهتر است از ترکیب گفتگو و توصیف گفتگو استفاده کنیم.

مثال: فِرد دست در گردن جك انداخت و با سر به فیل اشاره کرد و گفت: «برویم پلیکان لبی تر کنیم.» فیل گفت که می ترسد وقتی به خانه می رسد زنش بکُشَدش. **جك گفت: «زخم معده اذیّتم می کند.» فرد** اصرار می کرد. بدجوری هوس نوشیدنی کرده بود. اما فیل شانه ای بالا انداخت و گفت: «من نمی توانم خطر کنم.» جك آهی کشید و گفت: «نمی توانم. گفتم که زخم معده اذیّتم می کند.»

با ترکیب گفتگو و بندِ (پاراگراف) روایت گفتگو سیر داستان از یك شخصیّت به شخصیّت دیگر جریان پیدا می کند. ضمن اینکه این احساس نیز که مردان با هم هستند و با یکدیگر صحبت می کنند و صداهایی جدا از هم نیستند به خواننده منتقل می شود.

۱۲۶. باز هم دربارهٔ بازگشت به گذشته و یادآوری خاطرات

فرق یادآوری خاطرات با بازگشت به گذشته (فلاش بك) فقط در کوتاهی و بلندی آنها نیست، بلکه در کامل بودنِ **بازگشت به گذشته** است. **یادآوری خاطرات** بریده ای از صحنه ای طولانی در گذشته است. اما بازگشت به گذشته، صحنه ای کامل را تصویر می کند. با اینکه معمولاً بازگشت به گذشته طولانیتر از یادآوری خاطرات است، لزومی ندارد طولانی باشد، بلکه باید صحنه ای کامل باشد و هویتی مستقل نیز داشته باشد.

داستان: کشیشی که قرار است اسقف شود، در حال انجام مراسم اسقفی است. اما اینك که در برابر محراب مشغول دعا خواندن است، نگران است. یاد ایام جوانی و کشتنِ برادر دوقلویش که نامزدش را از راه به در کرده بود، می افتد.
مثال (یادآوری خاطرات): ...موقع دعا خواندن وقتی دستهایش را می دید که بر پشتِ برادرش گذاشته و کِتی را از پنجره به بیرون هل می دهد، صدایش می لرزید. در برابر محراب دعا می خواند و از غصّه گریه می کرد.

البته نویسنده مدتها قبل از یادآوری خاطرات کشیش در داستان، به خواننده گفته است که وی برادرش را کشته است. اما با استفاده از یادآوری خاطرات، اندوه و گناه او را تصویر می کند.

مثال (بازگشت به گذشته): ...دعا می خواند، اما وقتی از اعماق وجودش صدایی برخاست که «ریاکار، دستهایت به خون آلوده است» صدایش لرزید. بدنش را به هم فشرد تا نلرزد. دوباره هفده ساله شده بود و در حاشیه جنگل آرام پیش می رفت. خوشحال بود. چهار روز دیگر با کرول[۲] ازدواج می کرد...
کشیش خواننده را به گذشته می برد و نحوهٔ شنیدن صداهای خنده در جنگل و رفتن به طرف صداها را توصیف می کند. و در همان حال کشیش به پول کرول فکر می کند که هزینهٔ درس خواندن اورا در دانشکدهٔ پزشکی تأمین خواهد کرد و او جراح خواهد شد. وارد جنگل می شود و کرول و برادرش را می بیند که در حال معاشقه اند. خشمگین می شود و دستانش را محکم به درخت می کوبد و استخوانهایش می شکند. در ادامهٔ داستان، صحنه تغییر می کند و به صحنهٔ یك آپارتمان تبدیل می شود. برادر کشیش عینکی تیره به چشم زده است و با عصایی سفید راه می رود. کشیش برادرش را به طرف پنجره هل میدهد و از پنجره به بیرون پرتاب می کند. نویسنده کلِ صحنه را همان طور که اتفاق افتاده، تصویر می کند.

کشیش یاد خاطرهٔ کشتن برادرش می افتد و با **بازگشت به گذشته** ،صحنهٔ کاملِ کشتن برادرش در ذهنش زنده می شود. خواننده از قبل می داند کشیش مرتکب قتل برادرش شده است، ولی از طریق **یادآوری خاطرات** فقط می فهمد که هنوز قتل برادر، کشیش را عذاب می دهد. اما **بازگشتِ به گذشته** اطلاعات جدیدی به خواننده میدهد: خواننده می فهمد که چرا کشیش پزشك نشده است، و کشیش استخوان دستهایش را خرد کرده است. و باز خواننده می فهمد که قرار بوده کرول هزینهٔ تحصیلات پزشکی کشیش را بپردازد و برادر کشیش نابینا بوده است.
فقط وقتی یادآوری خاطرات سودمند است که انگیزهٔ شخصیّت یا علت حادثه نیز از طریق **یادآوری شخصیّت** افشا شود. گو اینکه خاطرات چیزهایی را که قبلاً افشا شده یادآوری می کند. این یادآوری گذشته انگیزه ای را تغییر نمی دهد و اطلاعات تازه ای را راجع به حادثه افشا نمی کند. نوعی یادآوری سریع است.
اما از آنجا که **بازگشت به گذشته**، صحنهٔ کاملی را تصویر می کند و نویسنده می خواهد نشان دهد که افکار شخصیّت هنوز وجود دارد و آنها را برانگیزاند، به افکار او راجع به حادثهٔ ایام گذشته نیاز دارد. هدف از سیر و سلوك شخصیّت از طریق زنده کردن صحنه ای در گذشته نیز افشای انگیزهٔ افشا نشده و درون بینی او نسبت به حادثه ای است که قبلاً بیان نشده است.
نویسنده، هنگامی که پس از **یادآوری خاطرات** به زمان حال برمی گردد، کشیش تغییر نکرده است و هنوز از یادآوری گذشته و اینکه می داند قاتل است، عذاب می کشد. در این حالت نویسنده فرصت ندارد شخصیّت یا حادثه را تحلیل کند. وقایع خاطرات سریعاً و به نحوی گذرا اتفاق می افتد.
اما وقتی نویسنده **بازگشت به گذشته** را به پایان می برد و به زمانِ حال برمی گردد، کشیش تغییر نکرده است، به علاوه خواننده به نکات تازه ای راجع به او و حادثه پی برده است.
نویسنده از طریق یادآوری خاطرات، بریده ای از گذشته را بدون اینکه **سرعت حوادث زمان حال را تغییر دهد**، بازسازی می کند. اما برعکس از بازگشت به گذشته برای بازسازی صحنهٔ کاملی در گذشته استفاده می کنند تا **عمداً سرعت داستان را تغییر دهند. ولی یادآوری خاطرات مصالح لازم رابرای ایجاد** سرعتی بیش از سرعت و حرکت زمان حال داستان ندارد. اما به دلیل اینکه بازگشت به گذشته سرشار از مصالح است، صحنهٔ گذشته سرعت لازم را پیدا می کند.

۱۲۶. حال و هوا و موقعیت

لحن نثر باید همیشه متناسب با موقعیّتی باشد که توصیف می کند. اگر حال و هوایِ نوشته را با اتفاقات موقعیّت نیامیزیم، حالت نمایشیِ داستان از بین می رود. حادثه را موقعیّت به وجود می آورد و حالتِ نمایشی را نثر.

داستان: یکی از سه بچه خوك، گرگ را می بیند که جست زنان به طرفِ لانهٔ پوشالی او می آید. وحشت می کند. گرگ در می زند.

این موقعیّتی ترسناك و خشونت آمیز است. نویسنده باید هیجانِ لازم را ایجاد و این اصلِ اساسی دستور زبان را که می گوید «فعل، بیانگر فعالیتی است» رعایت کند. اما نباید از افعال مجهول، بی روح و بی حال استفاده کند.

مثال: گرگ پنجهٔ پایش را بلند کرد و در زد: «خوك کوچولو، خانه ای؟» بچه خوك از ترس، عطسه کرد. گرگ صدای عجیبی به گوشش رسید. با تمام قدرت در پوشالی را فشار داد تا اینکه بالاخره در، از جا کنده شد. گرگ چیزی خوك مانند را دید که در کنار دیوارِ زردرنگِ لانه می لرزید.

ولی نویسنده در اینجا صرفاً اتفاقاتی را توصیف می کند، اما از هیجان خبری نیست. افعال (بلند کرد، در زد، به گوشش رسید و غیره) بیش از حد لطیف و بی روح هستند. لحن آنها، آنها را از موقعیّت جدا می کند.

مثال: گرگ به در کوفت. گفت: «آهای خوك، بگذار بیایم تو.» جویی از ترس عطسه کرد. گرگ عصبانی شد. با شانه اش در را محکم هل داد. در متلاشی شد. خوك را دید که کنار دیوار دارد می لرزد.

گرگ برای غذا خوردن بی تابی می کند. به همین دلیل خونسرد، آرام و با تأمل به طعمه اش نزدیك

نمی‌شود. چرا که می‌خواهد همان لحظه طعمه‌اش را بخورد.

در مثال دوم گرگ خود جزیی از حوادث است. و نویسنده با افعال تهاجمی و پرتحرکی نظیر **کوفت، عصبانی شد، محکم فشار داد، متلاشی شد، لرزید** و غیره او را توصیف می‌کند. به همین دلیل نیز صحنه، تهاجمی و پرتحرك شده است.

وقتی زبان متناسب با موقعیت نباشد، خواننده کلافه می‌شود، چون می‌بیند با اینکه صحنهٔ داستان باورکردنی است، ماهرانه نوشته نشده است.

۱۲۷. از تکرار صحنه بپرهیزید

هنگام بازنویسی، مواظب تکرار صحنه‌ها باشید. تکرار صحنه نشانگر سهل‌انگاری نویسنده در به‌کارگیری قوه نوآوری خود و بی اطلاعی وی از زمان زندگی شخصیّتهاست. برای اجتناب از تکرار صحنه‌پردازی، فهرستی از صحنه‌هایی را که قبلاً از آنها استفاده کرده‌اید بنویسید و ببینید چند وقت به چند وقت از آنها استفاده کرده‌اید.

مثال:

صحنهٔ امروزی	صحنهٔ تاریخی	صحنه غرب وحشی
آپارتمانها	قصرها	کلبه چوبی، گاوداری
اداره‌ها	سردابه‌ها، کتابخانه‌ها	اتاق تفنگهای شکاری
ماشینها	کالسکه‌ها	غاردزدان
قطارها	کاروانها، قطارها	دلیجانها
هواپیماها	کشتیهای تجاری	قطارهای روباز
کافه‌ها	میخانه‌ها	میخانه‌ها
رستورانها	مسافرخانه‌ها	

تکرار صحنه‌ها نشانگر این است که نویسنده دارد با عجله اطلاعاتش را روی کاغذ می‌آورد تا داستان را از طریق توالی حوادثِ طرح پیش ببرد و به سرعت به نتیجهٔ پایانی داستان برسد.

البته طبیعتاً نویسنده در پیشنویس اولیهٔ رمان، صحنه‌ها را تکرار می‌کند، و این ناشی از سهل‌انگاری و بی‌تفاوتی او نیست، بلکه دارد تلاش می‌کند تا رمان را کامل کند. نویسنده باید موقع بازنویسی و هنگامی که رمان کامل شد، صحنه‌های تکراری را با دقت وجین کند.

تکرار صحنه عرصهٔ عمل رمان را محدود می‌کند و گویی همهٔ لحظه‌های نمایشی در مکانهای مشخص و آشنا رخ می‌دهد و باقی جهان یا محیط کمرنگ است یا وجود ندارد. به علاوه نویسنده تحقیقات غنی‌اش را نیز تلف می‌کند.

اگر صحنه‌ای را در رمان تکرار کرده‌اید، به تحقیقاتتان رجوع کنید و از قدرت نوآوری خود برای بازنویسی آن صحنه استفاده کنید. و باز می‌توانید فهرستی از صحنه‌های احتمالی را که تاکنون از آنها استفاده نکرده‌اید تهیه کنید و صحنه‌های جدید را جایگزین صحنه‌های قبلی رمانتان بکنید. به علاوه حتماً همهٔ یادداشتهای گذشتهٔ خود را که در آن صحنه‌هایی را که در رمانتان وجود دارد پیش بینی شده و شما نیز از آنها استفاده کرده‌اید بررسی کنید و آنها را تغییر دهید تا متناسب با صحنه‌های جدید باشند.

۱۲۸. تغییر زمان داستان

در هر ساختار داستانی می‌توان از **تأثیرهای ویژه** استفاده کرد.

مزیّت اولیهٔ زاویهٔ دید **اول شخص بر سوم شخص،** در میزان صمیمیتی است که زاویهٔ دید اول شخص بین خواننده و شخصیّتها ایجاد می‌کند. اول شخص حضور دارد و آشکارا واکنش نشان می‌دهد و خود شخصاً به شما می‌گوید چه اتفاقی می‌افتد. اما کسی از دور دربارهٔ سوم شخص و اینکه چه اتفاقی برای کس دیگری رخ می‌دهد می‌نویسد.

برای ایجاد صمیمیت بیشتر در زاویهٔ دید اول شخص، می‌توان زمان داستان را از گذشته به حال کشاند و طول جمله‌ها را تغییر داد.

مثال (زاویهٔ دید اول شخص): ماتیلدا نمی‌دانست دارم نگاهش می‌کنم. وقتی کارمند پشت پیشخوان روبه مشتری دیگری کرد، به سرعت و یواشکی یك شیشه عطر در کیفش گذاشت. ماتیلدا سریعترین دزد فروشگاه بود که تا آن موقع دیده بودم. مجبور بودم دستگیرش کنم.

راوی با وجودی که کارش مستقیماً به دزدی در فروشگاه مربوط می‌شود، اما هنوز از ماتیلدا دور و در واقع شاهد ماجراست. نویسنده برای اینکه آنها را به هم نزدیکتر کند، زمان را از «نگاهش می‌کردم» به «نگاه می‌کنم» (از گذشته به حال) تغییر می‌دهد. و با این کار، لحن این بخش خاص روایت را تغییر می‌دهد، ضمن اینکه تأکید داستان را نیز بیشتر می‌کند.

مثال: به ماتیلدا نگاه می‌کنم. صبر می‌کند تا کارمند فروشگاه سراغ مشتری دیگری برود. و بعد می‌بینم که یواشکی شیشهٔ عطری در کیفش می‌گذارد. خیلی فرز است. دزد فروشگاه خبره‌ای است. به طرفش می‌روم. آماده شده‌ام دستگیرش کنم.

در اینجا فاصلهٔ بین شاهد و ماتیلدا کم شده است. تغییر زمان داستان و استفاده از **جملات کوتاه و بریده** نیز خواننده را متوجه عمل داستانی؛ و تأکید خاص، زبان آن را نیز از دیگر نثرها متمایز و آن را مهمتر می‌کند.

ایجاد این نوع تغییرات در بخش کوتاهی از داستان نوشته را سبکدار و زبان و سرعت داستان را دگرگون و هیجان داستان را بیشتر می‌کند. ضمن اینکه رویدادها همزمان با روایت داستان رخ می‌دهد.

هدف از استفاده از **فن تأثیرویژه** گزینش و پرداخت خاص نوشته‌ای خاص است.

۱۲۹. کودکان به عنوان شخصیتهای داستانی

خلق شخصیّتهای کودك بین چهار تا نه سال از جمله دشوارترین نوع شخصیّت آفرینی‌هاست. چرا که همواره کودکانی که نویسندگان دارند، داشته‌اند یا می‌خواهند داشته باشند یا شناخته‌اند و یا چیزهایی دربارهٔشان خوانده‌اند، نمی‌گذارند **آنها تصویر** کودکی واقعی و زنده را ارائه دهند. کودکان بین چهار تا نه سال وصف‌ناشدنی هستند. چرا که خلق و خویشان جیوه مانند است و طبیعتاً خیالپرست هستند و همواره تغییر می‌کند.

آنها عمیق، سطحی، باهوش، کوْدن، مریض احوال، تندرست، تندخو، شلوغ، نفرت‌انگیز، عبوس، جیغ‌جیغو، بی‌زبان، کینه‌ای، دوست داشتنی، دقیق، خسیس، دست و دلباز، حسود، با محبت، گاهی مایهٔ عذاب و گاهی نعمت هستند. و باز بدون دلیل کمك کار دیگران، به طرز عجیبی سربه هوا و یا تنبل هستند. هرکس و با هر شغلی که ادعا می‌کند «بچه‌های بین چهار تا نه سال را می‌شناسد» یا بسیار مغرور است و یا خیالبردازی احمق است. البته ممکن است چنین شخصیّتی موقتاً از قواعد ارزشمندی برای درك کودکان استفاده کند، اما مسلماً درکی عمیق و ثابتی از آنها ندارد.

اگر سن شخصیّت مهم رمان شما بین چهار تا نه سال است، از شخصیّتی واقعی به عنوان الگو استفاده نکنید، چون شخصیّت شما غیرطبیعی و باورنکردنی از کار درخواهد آمد. بلکه شخصیّت جدیدی ابداع و طراحی کنید و بسازید و در رمان به کار گیرید. می‌توان ویژگیهای بارزی را که شخصیّت مورد نظر شما باید داشته باشد یافت و آنها را با هم ترکیب کرد و کودکی نمونه‌وار[۳] خلق کرد و به نحوی مناسب او را در طرح، روابط و وضعیّتهای رمان وارد کرد.

فقط پس از اینکه خواننده شخصیّت را باور کرد می‌توان برای نشان دادنِ رفتارِ عجیب او، از ویژگی ثابتش یعنی «تلون شخصیت» وی استفاده کرد. اما ابتدا باید ویژگیهای عامِ سنتی و قابل قبول کودکان را که همهٔ خوانندگان با آنها آشنا هستند یافت، و با استفاده از این ویژگیها، تصویری باورکردنی از شخصیّتِ داستان ارائه داد. و بعد کم کم با ویژگیهای فردی خاص، شخصیّتی منحصر به فرد به نمایش گذاشت. اما اگر نویسنده سعی کند با استفاده از **الگوی کودکی واقعی،** شخصیّتی خلق کند، تسلط خود را بر شخصیّت از دست می‌دهد. فقط هنگامی شخصیّتهای بین چهار تا نه سال باورکردنی هستند که نویسنده کاملا آنها را بیافریند.

۱۳۰. چهار شیوهٔ شروع داستان یا رمان

چهار شیوهٔ پرکشش برای شروع کردن داستان کوتاه یا رمان عبارت است از: شروع داستان با: «۱»شخصیتی گیرا، «۲» موقعیتی نمایشی، «۳» پس‌زمینه‌ای جذاب و«۴» ترکیب کردن همهٔ اینها با هم **در یك بند** (پاراگراف).

مثال ۱: در راهرو طوری ایستاده بود که انگار قلوه‌سنگی می‌خواهد بیفتد. دهانش چاکی زیردماغِ پت و پهنش بود. و چشمانش سبزبدرنگ بود و برق می‌زد. گفت: «من برگشته‌ام» و صدایش دیوارها را لرزاند. خندید و گفت: «من تن به گور نمی‌دهم.» دوباره خندید و رگلها را از لباسش تکاند.

مثال ۲: صاحبِ کافه روی پیشخوان کوبید و مشتریها را ساکت کرد. گفت: «با یك بازی شروع می‌کنیم.» همه به دو بیلیارد باز که چوبهایشان را

دستشان گرفته بودند نگاه کردند. بیلیاردبازها به هم نیشخند زدند. صاحب کافه گفت: «وقتی گفتم سه، شروع کنید.» بیلیاردبازها عصبی بودند. «یك!» هر دو روی میز خم شدند. «دو!» چوبها را سفت چسبیده بودند. تماشاگران با فریاد بلند شرط می‌بستند. «سه!» بیلیاردبازها، روی میز بیلیارد پریدند و شروع کردند با چوب همدیگر را زدن.

مثال ۳: درهای گاراژ را با زنجیر بسته بودند. گربهٔ لاغری روی روزنامه‌ای مچاله شده خوابیده بود. لکه‌های خون روی کف سیمانی خشکیده بود.

مثال ۴: کشتی یدك کش در آب پرتلاطم می‌لرزید. جیك روی عرشه ایستاده بود و منتظر بود تا جیبی ماسك غواصی را درآورد. چشم‌بند پلاستیکی باریکی روی چشم راستش بود. چهار سال پیش کوسه‌ای چشمش را درآورده بود. جیك به جیبی نگاه کرد و پرسید: «دستگاه هوا را تعمیر کردی؟» جیبی گفت: «همه چیز تعمیر شده.» ناگهان باد سرد او را لرزاند. آیا می‌توانست به جیبی اعتماد کند؟ فکر کرد اگر جسدِ آن پایین، پدر جیبی باشد، جیبی دیوانه می‌شود و دستگاه هوا را از کار می‌اندازد. جیك شروع کرد به دعا کردن.

اولین بندِ (پاراگراف) داستان، خواننده را وامی‌دارد تا صفحه را تا آخر بخواند. اگر خواننده پیوسته مجذوب رویدادهای نمایشی و مهیج داستان باشد، صفحهٔ بعد را نیز خواهد خواند. در حقیقت رمان و داستان را باید به نحوی نوشت که هر صفحهٔ آن، خواننده را به صفحهٔ بعد هدایت کند.

۱۳۱. پیش آگاهی آنی

● **شیوهٔ پیش آگاهی آنی،** شیوه‌ای است که در آن نویسنده از زبان استفاده می‌کند تا نسبت به اتفاقی که به زودی در همان صحنه از داستان رخ می‌دهد به خواننده هشدار دهد. اما برای اینکه این نوع پیش آگاهی تأثیر لازم را داشته باشد نویسنده باید ماهرانه از زبان استفاده کند چیزهای عادی را تبدیل به تصویر سازد. در سینما فیلمسازان همیشه با تغییر دادن موسیقی زمینهٔ فیلم از این فن استفاده می‌کنند.

صحنهٔ فیلم: سه گاوچران در حال اسب سواری و رفتن به سمت قلعه هستند. چشم‌انداز صحنه باشکوه، هوا صاف و موسیقی زمینهٔ فیلم، آرام است. ناگهان موسیقی فیلم تندتر و پرطنین می‌شود، اما گاوچرانها همچنان با سرعتی عادی به اسب‌سواری ادامه می‌دهند. البته آنها موسیقی فیلم را نمی‌شنوند. اما تماشاگران فیلم با شنیدن ضربات بام‌بام و آهنگِ تندموسیقی می‌فهمند که سرخپوستان آن نزدیکی‌ها هستند و می‌خواهند به گاوچرانها حمله کنند.

اما نویسندگان باید با به کارگیری زبان، از این شیوهٔ فنی در داستان نویسی استفاده کنند. و نثر نقش همان موسیقی را ایفا می‌کند. در این حالت، اشیای عادی تبدیل به تصاویری هدفدار می‌شوند.

مثال: اِتِل از پلّه‌های زیرزمینی خواهرش پایین رفت. رشته‌های بلند تارعنکبوت از سقف آویزان بود. خطوطی برکفِ خاك‌آلود زیرزمین دیده می‌شد که از روی جاپاهای بزرگی گذشته بود.

در مثال بالا نویسنده پایین رفتن اِتِل و وارد شدنش به زیرزمینی درهم ریخته را توصیف می‌کند. اِتِل نمی‌داند که کسی می‌خواهد با چماق به سرش بکوبد و خواننده هم. اما می‌توان با تبدیل زبان به توصیفی تصویری‌تر، قبلاً در این باره سرنخی به خواننده داد.

مثال: اِتِل آهسته از پله‌های زیرزمین پایین رفت. هوای مانده بوی بدی می‌داد. خطوط باریك و طولانی، ردّی روی کف خاك‌آلود و سیمانی باقی گذاشته بود. بی‌حرکت ایستاد. جای پای موشها بود یا موشهای صحرایی؟ گویی تارهای عنکبوت نزدیك صورتش، انگشتان لرزانی بودند که به طرف گلویش دراز شده بودند. سایه‌ای نزدیك دیوار شکم داده بود. اِتِل برخود لرزید.

تبدیل حالت نثر از کارکردی به توصیفی خواننده را به این فکر می‌اندازد که حتماً چیزی بیش از آنچه در صحنه می‌بیند هست. در اینجا علاوه بر این که داستان به خواننده هشدار می‌دهد، شك و انتظار هم وجود دارد. شخصیّت شکّش نبرده است، اما خواننده می‌داند که اتفاقی رخ خواهد داد. اما چه اتفاقی و چه وقت؟ نمی‌داند. ولی این نه جزییات، بلکه لحن داستان است که به خواننده پیش آگاهی می‌دهد. با این حال صحنه به لحاظ جزییاتِ خاص نیز وضوح کامل دارد.

۱۳۲. رمان را با رؤیای شخصیّت شروع نکنید

هرگز رمان را با خوابی که شخصیّت اصلی دیده است شروع نکنید. چون خواننده به دو دلیل از این خواب برداشت غلط می‌کند:

۱. خواننده نمی‌داند چه کسی دارد خواب می‌بیند؛ و باز به هیچ عنوان نمی‌تواند بفهمد کجا، چه وقت و چه کسی خواب می‌بیند. به علاوه از آنجا که خواب غیرواقعی است، ایجاد وضعیّتِ زمانِ حالِ داستان، به تأخیر می‌افتد. اگر خوابِ شخصیّت نیز به نحوی واقعی بیان شود، ممکن است خواننده خواب را با واقعیت عوضی بگیرد. و طبعاً خوانندگانی که گول می‌خورند، خیلی زود از کوره در می‌روند.

مثال: روی لبهٔ پنجرهٔ طبقهٔ چهلم، در بالای شهر ایستاد. باد لباسهایش را تکان داد و خودش تاب خورد. صداهایی از پشت سر به او التماس کردند که: «نپر آلفی! بالاخره راهی برای معالجه‌ات پیدا می‌کنند.» خودش را به ساختمان چسباند. دستانی بلند و عرق کرده به طرفش دراز شد. (و این خواب تا یك صفحهٔ دیگر ادامه پیدا می‌کند و بعد) ساعتِ شماطه‌دار زنگ زد و آلفی از خواب پرید.

۲. احتمالاً نویسنده فکر می‌کند که دارد به خواننده نسبت به رخ دادن حادثه‌ای حتمی‌الوقوع، پیش آگاهی می‌دهد. اما چون هنوز داستانی وجود ندارد، این افتتاحیه، مانع شروع داستان می‌شود. نویسنده باید ابتدا رمان را با وضعیتی، شروع کند و سپس به خواب شخصیّت بپردازد.

مثال: پیچکها همچون شبح بر ذهن خودآگاهش پیچید. ماه کش آمد و بدل به کره‌ای دندانه‌دار شد و بین فریادهایی که مثل نیزه وجود فنرمانندش را سوراخ می‌کرد موج خورد. در حالی که می‌لرزید و دچار تشنج می‌شد، در چاهی ویل و کاملا تاریك درغلتید. سایه‌هایی جن مانند شیون کنان، فریاد زدند: «اااالفی ی‌ی‌ی»... (خواب ادامه می‌یابد و بعد) ساعت شماطه‌دار زنگ زد و آلفی از خواب پرید.

در این مثال نمادها، معانی پوشیده و اشاره‌های پنهانی وجود دارد که هنوز در نظر خواننده اهمیت پیدا نکرده است. چرا که رؤیای مرموز را بیشتر از محتوای واقعی می‌توان تفسیر نظری کرد. اما بند (پاراگراف) آغازین داستان باید وضعیتی نمایشی باشد و خواننده را وادارد تا به سراغ بند بعدی برود. در صورت امکان، رمان را همواره با صحنه‌ای که حس مستقیمی از زمان به دست می‌دهد آغاز کنید. و در این کار درنگ نکنید.

پانویس:

1 - Corneliahaas
2 - Carol
3 - Representative



■ تقدیم به سید امیر حسین سام، نوازنده و شاعر نوجوان که با سرودهٔ خویش برای استاد احمد عبادی، مراهم «که در تلخ‌ترین روزهای عمرم با ساز او هماواز شده بودم» شتابزده بر سر ذوق آورد و شاعری و شوریدگی ایام جوانی را در خاطره‌ام زنده کرد.

جلال رفیع

ای عجب زین پرده‌دار پرده‌در!

باز چون ساز عبادی ساز کرد
پر زنان با ساز خود پرواز کرد
در صدای ساز پنهان گشت و رفت
با صدای ساز پرّان گشت و رفت
کاسه سر کاسهٔ تارش چو بود
او سرود عشق در سر می‌سرود
کاش می‌دیدیم آن شب زنده دار
همچنان هر لحظه بر سیم سه تار
تا سرانگشت اشارت می‌نهد
اهل معنا را بشارت می‌دهد
جسم را بنهاد و جانپرواز رفت
ساز را بشکست و با آواز رفت
«خشک سیمی، خشک چوبی، خشک پوست
از کجا می‌آید این آوای دوست؟»
چوب و سیم و پوست، جسم ساز شد
روح ساز، آوازِ دلپرداز شد
بی‌لب دمساز و بی‌حلقوم باز
می‌دهد آواز از حلقومِ راز
نی «لب» و نی «نی لب» و نی «نی لبک»
بانگ زیر و بم دهد بی ریب و شک
بی‌دهان و بی دَم است و بی‌گلو است
لیک با ما هر زمان در گفتگو است

کودک و پیر و جوان را گشته یار
جذبهٔ روح‌القدس دارد سه تار
چون بجنبد سیم، برخیزد نسیم
برجهد امواج موسیقی زسیم!
بند از بندِ وجودت می‌کنند
بر تمام تار و پودت می‌تنند
کودک و پیر و جوان مست و سه‌تار
روز و شب سیّار با این هرسه یار
ای عجب زین پرده‌دارِ پرده‌در
آه ازین همراز دمساز بشر
گرچه اندر پرده غوغا می‌کند
گرچه رازِ عشق افشا می‌کند
در حریم یار گردد پرده دار
روز وصلِ دوست باشد رازِ یار
سینه‌اش همراز تا یوم‌النشور
تا قیامت تا ابد تا نفخِ صور
راز دارِ یار می‌ماند سه تار
یا هوالسّتار می‌خواند سه تار
آتش است این یا که آواز است این
سوز پرواز است یا ساز است این
از سه تار آواز آتش می‌جهد
تیر عشق از جان آرش می‌جهد
آتش و آواز باهم دیده‌ای؟
قصّهٔ موسی مگر نشنیده‌ای؟

آتشی را دید بر شاخ شجر
از سه تارِ شاخه‌هایش شعله‌ور
از سه تارِ آن درختِ همچوعود
آتش، آواز اناالله می‌سرود
گفت این شمس است یا ربّ یا قمر
راز روز است این، وَ یا سِحرِ سَحَر
شعله می‌زد آتش بی‌بوی و دود
آتش عشق، آتش ربِّ وَدود
از دل عرش، آه حق آمد فرود
شعله بر جان درخت افکنده بود
از درخت، آتش زبانه می‌کشید
زآتش آواز اناالحق می‌شنید
هرکه زد در باغ عرفان تاج و تخت
بشنود موسیقی وحی از درخت
ای امیر مُلک موسیقی بروب
لوث غم با تازیانه‌ئی سیمکوب
سیمتارت، سامتارت باز کو؟
ساز کو؟ دمساز کو؟ آواز کو؟
شاخه‌ای از آن شجر دارد سه تار
یک نسیم از آن سحر دارد سه تار
ای خوشا موسای موسیقی شدن
آتش «طور»ی به تار خود زدن
تا تو را هست آتش آوایِ سه تار
بهتر است از صبح روشن، شام تار

۲۱ فروردین ۱۳۷۲



باورهای پزشکی در خمسهٔ نظامی

● فاطمهٔ علاقه

لزوم و اهمیت بررسی تاریخ پزشکی و سیر آن برکسی پوشیده نیست. زیرا هر علمی پیوندی ناگسستنی با گذشته خود دارد. از آنجا که درخت بارور طب کنونی بر ریشه تناور علم پیشینیان استوار است، غور و تفحّص در چگونگی روند رشد و تکامل این دانش، ضروری می‌نماید و بر پژوهندگان است که چنین رسالتی را به انجام رسانند.

پزشکی در ایران پیشینه‌ای بس دیرینه دارد. وجود مراکز طبی و حکیمان کارآزموده قدیم در این سرزمین کهن مؤیّد این مدعاست. برای پی‌گیری تحولات تاریخ پزشکی هرمرز و بوم نگرش عمیق به متون دوران گذشته آن سامان از اهمّ ضروریات است و در این میان کتابهای ادبی بازمانده از قرون سپری شده از ارزش ویژه‌ای برخوردار است.

شاعران و نویسندگان ایرانی دوران گذشته (بویژه آنان که ملقب به حکیم بودند) با بسیاری از علوم متداول زمان خود آشنایی داشتند و این آگاهیها را در آثار خود منعکس نموده‌اند، از جملهٔ این حکما، **الیاس بن یوسف‌بن زکی‌بن مؤیّد** ملقب به «**جمال الدین**» و مکنی به «ابومحمد» و معروف به «**نظامی گنجوی**» از سخن سرایان شهیر و نام‌آور قرن ششم هجری است که لقب حکیم به حقّ درخور اوست. چون او تقریباً تمامی علوم متداول زمان خود اعم از نجوم، هیئت، فلسفه و کلام را می‌دانست و با پزشکی رایج در آن دوران نیز الفتی داشت. چنانکه نام برخی از داروها و شیوهٔ مصرف آنها، بیماریها و درمان آنها و راه شناخت و گریز و عدم ابتلای به بعضی از امراض را یادآور شده است. شایان ذکر است که از آثار نظامی باید مختصّات و ویژگیهای علوم همان ایّام را انتظار داشت و نباید آن را از دیدگاه پزشکی امروز مورد تدقیق قرار داد. به طور کلی مطالب پزشکی خمسه به بخشهای زیر قابل تقسیم است:

۱- بررسی و شرح بعضی از بیماریها

ناخنه: مرضی است از امراض چشم و آن گوشت اضافی است که در چشم پدید می‌آید و به تدریج سطح چشم را می‌پوشاند. گویند از نگریستن به ستاره سهیل آن عارضه برطرف می‌شود. آنچه در چشم انسان به وجود می‌آید اگر درمان نشود زیاد می‌شود و آنچه برچشم اسب و استر عارض می‌شود اگر فوراً نبرند سبب هلاك حیوان می‌شود.

به گفته حکیم:

سیب را اگر ز قطع دو نیم کند
ناخته روشنان دو نیم کند[1]

ماه مانند ناخنه برای ستارگان است که سبب کم‌نوری آنها می‌شود. اگر ماه مانند سیب دو نیم شود نیم ماه می‌گردد اما ستارگان از خطر ناخنه ماه مصون می‌مانند.

فلج: بیماری است که بر اعضای مختلف بدن عارض می‌شود و سبب بی‌حسی و بی‌حرکتی عضو مبتلا می‌گردد.

عضوی که مخالفت پذیرد
فرمان ترا به خود نگیرد[2]

اگر عضوی از اعضای بدن فلج شود، با دیگر بخشهای بدن هماهنگ نیست و از اراده شخص پیروی نمی‌کند.

یرقان: بیماری است که به سبب آن رنگ بدن و چشم به زردی یا سیاهی تبدیل می‌شود.

هر نگاری که زر بود بدنش
لاجوردی کنند پیرهنش[3]

هرکس که به یرقان مبتلا شود بدنش زرد رنگ می‌شود. در گذشته چنین رسم بوده است که مبتلایان به یرقان را لباس آبی یا سیاه می‌پوشاندند.

تب: افزایش بیش از حد دمای طبیعی بدن را تب می‌نامند که گاهی بسیار شدید و سبب تشنج و پریدن از خواب می‌شود.

در تن تب تیره کارگر شد
تابش به ره دماغ بر شد[4]
نرگس ز دماغ آتشین تاب
چون تب زدگان بجسته از خواب[5]

هنگامی که دمای بدن افزایش یابد، تب عارض می‌شود و گرمی و حرارت آن به مغز نیز سرایت می‌کند و پریشانی آنرا سبب می‌شود و توان از بیمار سلب می‌گردد، در آن هنگام شخصی که تب عارض او شده است از خواب می‌برد و آرامش خود را از دست



می‌دهد.

۲ـ راه شناخت بیماری

قاروره: شیشه مخصوص ادرار است که به شکل مثانه برای گرفتن ادرار ساخته می‌شد. پس از آن بول را قاروره نامیدند.

نبض: رگ جهنده بالای مچ که پزشکان با نهادن انگشت تر بر آن از حالت و چگونگی وضع مریض آگاه می‌شدند.

قاروره شناس نبض بفشرد
قاروره شناس رنج او برد[۶]

پزشکی که از طریق بررسی ادرار می‌توانست بیماری را بشناسد، برای پی بردن به بیماری نبض بیمار را در دست فشرد و از نگریستن به ادرار او ناخوشی وی را تشخیص داد و رنج او را با تجویز دارو از بین برد.

نبض و قاروره را چنان دانم
کافت تب ز تن بگردانم[۷]

از گرفتن نبض و نگریستن به ادرار آنچنان بیماری را می‌شناسم که می‌توانم با بهره جستن از این دو عامل بلای تب را از بدن بیمار دور بسازم.

ز قاروره و نبض جستند راز
نشیننده را رفتن آمد فراز[۸]

طبیبان از بررسی ادرار و گرفتن نبض راز بیماری را کشف کردند و به وسیله آن عوامل نزدیکی مرگ را دریافتند.

۳ـ درمان بیماری با دارویی ویژه که در گذشته مرسوم بوده است

تباشیر: دارویی است که درون محفظه تهی نی هندی به نام بتبو و یابانس موجود است. هنگام ساییده شدن نی‌های باریک به یکدیگر آتش در نی‌ها می‌افتد. براثر سوختن نی، بندهای آن که سبب اتصال دو بخش گیاه می‌گردد و محتوی تباشیر است، نمی‌سوزد. این بندها دارای خاصیت دارویی هستند. اگر قدری از آن را با آب بیامیزند تشنگی را برطرف می‌کند.

کعبه که سجاده تکبیر تست
تشنه جلّاب تباشیر تست[۹]
تا نشوی تشنه به تدبیر باش
سوخته خرمن چو تباشیر باش[۱۰]

ابیات فوق اشارتی بر رفع تشنگی با تباشیر دارد و سوخته خرمن به سوختن نی هندی ورها شدن این ماده ازگرههای آن توجه دارد.

مهرهٔ مار: دمی که در عقب سر بعضی از افعیان هست و در بعضی دیگر نیست. چون آنرا از بدن مار بزرگ جدا سازند نرم است. سپس حالت سنگی پیدا می‌کند و دارای انواع متفاوت است. برای امتحان آن را بر محل گزیدگی مار می‌نهند بر موضع مذکور می‌چسبد و اگر شیر بر آن بریزند شیر منجمد می‌شود و تغییر حالت می‌دهد و تا زمانی که تمامی سمّ را جذب نکرده باشد از محل گزیدگی جدا نمی‌شود و پس از جذب کامل سمّ هرگز به جای گزیدگی نمی‌چسبد.

با همه زهرم فلک امید دارد
مار شبم مهره خورشید دارد[۱۱]

منظور در این شعر چنین است: که با تمام زهری که روزگار به کام من ریخت و ایام من چون شب تیره شد، بامدادان با سرزدن خورشید که همچون مهره مار بود ناکامی به برکامی مبدل گشت.

صدف: در تحفهٔ حکیم مومن، تحفه‌المومنین که کتابی در طب قدیم و داروهای ایرانی است از محمد مومن بن محمد زمان تنکابنی معروف به «**حکیم مؤمن**» طبیب مخصوص شاه سلیمان صفوی که آن را برای این پادشاه تالیف کرد و قریب ۳ قرن مورد استفاده پزشکان قرار می‌گرفت آمده است: منظور از صدف، مروارید است که سوخته آن برای تقویت لثه و جلای دندان مفید است. همچنین در بهبود اسهال، زخمها، جوشها و بواسیر اثر بسزایی دارد.

وان دو سه تن کرده ز بیم و امید
زان صدف سوخته دندان سپید[۱۲]

آن دو سه نفر با هراس و امید با آن صدف سوخته دندان خود را سپید می‌کردند

و یا

تا هست درست، گنج و کانهاست
چون خرد شود، دوای جانهاست[۱۳]

مروارید تا هنگامیکه درست و سالم است گنج را تشکیل می‌دهد و هنگامی که سائیده شود در حکم داروست.

انار: در «تحفهٔ حکیم مومن» ذیل رمّان (انار) آمده است: که خوردن انار پس از غذا برای تصفیه روح کبدی و تقویت جگر، یرقان، خفقان، درد سینه و دیگر بیماریها مفید است.

آب از دل باغبان خورد نار
باشد که خورد چو نقل بیمار[۱۴]

انار را باغبان با خون دل می‌پرورد، ولی بسا اتفاق می‌افتد که بیمار از آن شفا می‌یابد.

معجون مفّرح: معجونی است مرکب از داروهای گوناگون که شادی بخش است و خوردن آن نشاطی حقیقی یا مجازی در پی خواهد داشت.

کاشفتگی مرا در این بند
معجون مفّرح آمد آن قند[۱۵]

آن یار شیرین معجون مفّرحی برای من بود که آشفتگی و روان پریشی مرا درمان نمود.

دم‌الاخوین: این گیاه همان خون سیاوش است که دارای شیره سرخرنگی است و می‌گویند در محلی که خون سیاوش بر زمین ریخته است هر سال گیاهی می‌روید که از شیره آن برای درمان بیماریهای مختلف بهره می‌گیرند.

علاج الراس از رنجیدن گوش
دم‌الاخوین او خون سیاوش[۱۶]

طبیب برای درمان سردرد، گوش را می‌خراشد و بر جای زخم مرهمی از خون سیاوش یا دم‌الاخوین می‌نهد.

مومیایی: منسوب به مومیا، نام دارویی سیاه و قیر مانند است که برای شکستگی استخوان به کار می‌رود. داروی شکستگی استخوان.

شب آمد روشنایی هم نبخشید
شکست و مومیایی هم نبخشید[۱۷]

شب هنگام اگر چراغی افروخته نشود روشنایی نیست. همچنانکه اگر محل شکستگی را مومیایی نزنند شفا نمی‌یابد.

صندل: در تحفه حکیم مومن آمده است: صندل چوب خوشبوی درختی است به رنگهای سفید، زرد و سرخ. نوع سرخ آن مقوی معده و دل و مفّرح است. مالیدن آن به سر، دردهای حادّ سر را از بین می‌برد.

صندل سوده دردسر ببرد
تب ز دل، تابش از جگر ببرد[۱۸]

علاج گزیدگی مار: در گذشته چنین مرسوم بوده است که اگر مار موضعی از اعضای بدن را می‌گزید در پاره‌ای اوقات آن عضو را از ناحیه بالاتر قطع می‌کردند تا سم مار وارد خون نشود.

چون مار گزیده گردد انگشت
واجب شودش بریدن از مشت[۱۹]

هنگامی که مار انگشت شخص را بگزد برای جلوگیری از مرگ و نرسیدن سمّ به سایر اعضای بدن لازم است دست از مچ قطع شود.

۴ـ تلقین

تاثیر روانی تلقین در بهبود بیماری در قدیم نیز شناخته شده بود.

آرزوی تو بر فروخت مرا
آتشی در فکند و سوخت مرا
سخت شد در دم از شکیبایی
وز تنم دور شد توانایی
تا همان پیر زن دوا بشناخت
پیر زن وارم از دوا بنواخت
بهٔ در و غم مزوری فرمود
داشت ناخورده آن مزور سود[۲۰]

مفهوم اشعار چنین است: آرزوی تو به سان آتشی بود که در من فکنده شد و مرا سوزاند. در دم به سبب شکیبایی در اشتیاق دیدار تو افزون شد و توانایی و نیرو را از وجود من دور کرد. تا زمانی که پیرزن داروی درد مرا شناخت و با دارویی که پیر زنان و افراد قدیمی می‌شناسند مرا از بیماری رهانید و این دارو مزور همان آش دروغینی بود که جهت من تجویز نمود و من آش را نخورده شفا یافتم. تصوّر و توهّم بهبودی بیمار را سبب شد.

۵ـ سرایت بیماری آبله

به کابله را ز طفل پوشند
تا خون بجوش را نخوشند[۲۱]

چون بیماری آبله زود سرایت می‌کند بهتر است کودک را از شخص مبتلا به آبله دور نگاه دارند. زیرا کودک از تماس با او به این ناخوشی دچار می‌شود که سبب خشک شدن خون در رگهای کودک می‌گردد.

۶ـ بررسی اخلاط چهارگانه

در طب قدیم به چهار نوع خلط معتقد بودند.

الف ـ سودا: به مفهوم دیوانگی است. زیرا به سبب بسیاری خلط سودا جنون پدید می‌آید.

ب ـ صفرا: مایع زرد مایل به سبز است با مزه‌ای تلخ که از کبد می‌تراود. زرد آب.

ج ـ بلغم: ترشحات لزج سلولهای بدن، بخصوص در آماسها و عفونتها و سوختگیها که غالباً در زیر یك طبقه سلولهای پوششی جمع می‌شود.

خون: مایعی سرخرنگ که در بدن جانوران جریان دارد و تغذیه بدن از آن تامین می‌شود.

به عقیدهٔ قدما خوردن روغن سبب ایجاد صفرامی شده است.

ایمنی از روغن اعضای ما
رست مزاج تو ز صفرای ما[۲۲]

چون روغن مولد صفراست. تو از وجود من که بسان روغن هستم رسته‌ای و همین امر تو را از صفرایی

که روغن وجود من سبب آن بود رها کرده است.
و یا:

گرت سر گردد از صفرای شیرین
ز سر بیرون مکن سودای شیرین
مگر شیرین از آن صفرا خبر داشت
که چندان سرکه در زیر شکر داشت
چو شیرینی و ترشی هست در کار
از این صفرا و سودا دست مگذار[23]

در ذخیرهٔ خوارزمشاهی که دایرةالمعارفی پزشکی است و به وسیله «سید اسماعیل جرجانی» تدوین شده، آمده است که نوعی از صفرا می‌سوزد و محکم و سیاه می‌شود که آنرا سودای صفرایی نامند. رنگش سیاه است و رنگ روشن آن قرمز و ترش مزه است که مگس گرد آن نمی‌گردد و اگر بر زمین بریزد، می‌جوشد، و به هر عضوی که برسد آنرا می‌سوزاند و می‌خراشد. طبیبان آنرا سودای صفرایی نام نهاده‌اند.

از اشعار فوق چنین بر می‌آید که حکیم نظامی تبدیل دو خلط به یکدیگر و ترکیب آندو را می‌شناخته که با ایهامی ظریف این نکته را بیان نموده است.

ولی تب کرده را حلوا چشیدن
نیرزد سالها صفرا کشیدن[24]

قدما را اعتقاد بر این بود که تب از صفرا پدید می‌آید و حلوا هم مولّد صفراست.

۷ـ احتراز و پرهیز از خوراکیها و عواملی که موجب بیماری و یا تشدید آن می‌شود:

بیمار چو اندکی بهی یافت
در شخص نزار فربهی یافت
پرهیز نکرد از آنچه بد بود
وان کرده نه بر قرار خود بود
پرهیز نه دفع یك گزند است
در راحت و رنج سودمند است
در راحت از او ثبات یابند
وز رنج بد و نجات یابند
چون وقت بهی در آن تب تیز
پرهیز شکن شکست پرهیز
تب باز ملازم نفس گشت
بیماری رفته باز پس گشت
آن تن که به زخم اول افتاد
زخم دگرش به باد بر داد[25]

بیمار هنگامی که کمی بهبود یافت و در بدن نحیفش نشانه سلامت هویدا شد از آنچه برای او بد بود، پرهیز نکرد و این عمل طبق قراری که با پزشك خود داشت نبود. پرهیز کردن نه تنها بیماری را زایل می‌کند، بلکه هنگام سلامتی نیز ترك غذای نامناسب سودمند است. زیرا هنگام سالم بودن سلامتی پایدار می‌ماند و هنگام بیماری به وسیله پرهیز از بیماری می‌رهند. آن بیمار زمانی که بهبودی را در خود مشاهده نمود پرهیز را شکست. ازاین‌رو تب رفته باز آمد و بیماری عود کرد. آن بدنی که در بیماری چون تن زخم‌خورده‌ای بود ناپرهیزی مانند زخم دیگری بودکه اورا ازبین برد.

به اعتقاد گذشتگان شخص مبتلا به سرسام باید از نور پرهیز می‌کرد. حکیم نظامی از این مطلب کاملاً آگاهی داشته است ابیات زیر بیانگر این موضوع است:

ز جوشیدن سر به سرسام نیز
جهان کرده از روشنایی گریز[26]
...
همت خاصان و دل عامیان
شیفته زان نور چو سرسامیان[27]
...
باش درین خانه زندانیان
روزن و در بسته چو بحرانیان[28]

سرسام مرکب ازدو واژه است. سر و سام. منظور از سر همان راس است و سام ورم را گویند. در ذخیره خوارزمشاهی آمده است که خداوند سرسام اندر تب سوزان باشد و چشمهای او سرخ و رگهای چشم او برخاسته. صاحب این بیماری ازنور گریزان است. به اعتقاد پزشکان قدیم شخص کژدم زده باید از کرفس پرهیز کند.

کرفس: گیاهی است دارای بوی ناخوش و تیز. از خواص آن این است که اگر به کژدم زده بدهند فورا او را می‌کشد.

زهریست به قهر نفس دادن
کژدم‌زده را کرفس دادن[29]

اگر به شخص عقرب گزیده کرفس داده شود مانند زهریست که سبب هلاك او خواهد شد.

نکته دیگری که قدما معتقد بودند این بود که «صرعیان» را از نور ماه دور نگهدارند. زیرا صرع نوعی روان‌پریشی است که هنگام دیدن ماه فزونی می‌یابد.

شیفتم چون خری که جو بیند
یا چو صرعی که ماه نو بیند[30]

و من همچو خری که جو بیند و یا همچو صرعی پریشان احوال ازدیدن ماه شیفته شدم.

دیگر موضوعی که پیشینیان از آن پرهیز می‌کردند خواب بود در هنگامی که افیون مصرف کرده باشند. زیرا این عمل را موجب مرگ می‌دانستند.

همه افیون خور مهتاب گشته
ز پای افتاده‌ست خواب گشته[31]

جمله افراد بسان افیون‌خوردگان هنگامی که مهتاب را دیدند از پای افتادند و به خواب رفتند.

۸ـ نخوردن غذاهای ناسازگار

شیر و سرکه: قدیمیان خوردن شیر و سرکه را ناسازگار توصیف می‌کردند و موجد بیماری.

چو با سرکه سازی مشو شیرخوار
که با شیر سرکه بود ناگوار[32]

هنگامی که سرکه خوردی نباید شیر بنوشی. زیرا این دو با هم موافقت ندارندو موجب عارضه ناخوشایند در بدن می‌شوند.

۹ـ به اندازه خوردن

دیگر از توصیه‌های پزشکی اعتدال در خوردن است. البته کم‌خوری را توصیه و پرخوری را منع می‌کند. مصرف غذای متعادل را سبب سلامتی و بهبود مزاج می‌داند.

درنکوهش پرخوری و توصیه کم‌خوری می‌گوید:

ز کم خوردن کسی را تب نگیرد
ز پرخوردن به روزی صد بمیرد[33]

از کم خوردن کسی دچار عارضه تب نخواهد شد. اما از بسیار خوری روزی صد تن جان می‌بازند.
و یا

کم خور و بسیاری راحت نگر
بیش خور و بیش جراحت نگر[34]

خوراك اندك بخور و آسایش و راحتی را در پی آن ببین و بسیار بخور و بیماری را تحمل کن.
و در اعتدال در خوردن غذا می‌گوید:

در هرچه از اعتدال یاریست
انجامش آن به سازگاریست[35]
چون خروش خورده شد به اندازه
شد طبیعت به پرورش تازه[36]

اگر اعتدال در هر امری رعایت شود سرانجام آن نیکو خواهد بود. چون اگر خوراك به اندازه نه کم و نه زیاد خورده شود مزاج و طبیعت به خوبی پرورش خواهد یافت.

آنچه مسلم است حکیم علاوه برشناخت بیماریها و راه درمان آنها به غذا خوردن و کیفیت آن نیز توجه داشته است. مراقبت درخوراك و به اندازه خوردن و مراعات نمودن وقت غذا و نوع آن از اموری است که پیوسته مورد توجه پزشکان بوده است. تا آنجا که در آداب غذا خوردن و مقدار آن با بهای بسیار از زبان بزرگان به شیوه پند آمده است و آنچه گذشت قطره‌ای بود از دریای بی‌انتهای حکمت آنان.

□ ارائه شده به کنگرهٔ بین‌المللی تاریخ پزشکی در اسلام و ایران

منابع:
۱. هفت پیکر، ص ۸
۲. لیلی و مجنون، ص ۱۴۰
۳. هفت پیکر، ص ۱۴۳
۴. لیلی و مجنون، ص ۲۳۴
۵. لیلی و مجنون، ص ۹۷
۶. لیلی و مجنون، ص ۲۳۴
۷. لیلی و مجنون، ص ۲۰۲
۸. اقبالنامه، ص ۲۴۰
۹. مخزن‌الاسرار، ص ۴۳
۱۰. مخزن‌الاسرار، ص ۱۱۴
۱۱. مخزن‌الاسرار، ص ۶۹
۱۲. مخزن‌الاسرار، ص ۱۲۶
۱۳. لیلی و مجنون، ص ۴۸
۱۴. لیلی و مجنون، ص ۱۹۵
۱۵. لیلی و مجنون، ص ۶۷
۱۶. خسرو و شیرین، ص ۴۴۱
۱۷. خسرو و شیرین، ص ۳۴۷
۱۸. هفت پیکر، ص ۴۹۱
۱۹. لیلی و مجنون، ص ۱۴۰
۲۰. هفت پیکر، ص ۱۹۵
۲۱. لیلی و مجنون، ص ۱۵۷
۲۲. مخزن‌الاسرار، ص ۱۰۳
۲۳. خسرو و شیرین، ص ۱۴۸
۲۴. خسرو و شیرین، ص ۱۵۲
۲۵. لیلی و مجنون، ص ۲۳۴
۲۶. شرفنامه، ص ۱۲۹
۲۷. مخزن‌الاسرار، ص ۶۵
۲۸. مخزن‌الاسرار، ص ۱۲۴
۲۹. لیلی و مجنون، ص ۸۸
۳۰. هفت پیکر، ص ۱۷۴
۳۱. خسرو و شیرین، ص ۳۵۱
۳۲. اقبالنامه، ص ۱۶۱
۳۳. خسرو و شیرین، ص ۱۷۸
۳۴. مخزن‌الاسرار، ص ۱۱۵
۳۵. لیلی و مجنون، ص ۵۰
۳۶. هفت پیکر، ص ۲۲۹.

بعدالتحریر!

پس از چاپ و در نگاهی دوباره به سه مطلب **فصل‌هایی از تاریخ نقد فیلم در ایران**، متوجه نکاتی شدم که عجالتاً توضیح در مورد آن را ضروری می‌دانم. به هر حال در چنین موضوعی با توجه به زمینهٔ گسترده‌اش، نکات از قلم افتاده فراوان می‌توان جُست! نکته این بود که در نمونه برداریها نیز با توجه به امکانات محدود و دسترسی نیافتن به تمام منابع حتی موجود (که به خاطر بعضی مسائل در کتابخانه‌ها خاک می‌خورند!) به حساسیتهای امروز جامعه نیز توجه و با پیش‌بینی از حتی کوچکترین مساله احتمالی از مطالب و گزیده‌های به نسبت بی‌مساله استفاده شد.

در اولین بخش به نقل از کتاب **فرهنگ فیلم‌های سینمای ایران** و با اشاره به اولین دورهٔ فیلمسازی به موجبات شکست اولین فیلمهای سینمای ایران اشاره‌هایی شد، اما نکتهٔ حائز اهمیت در شرایطی بود که مشرب داخلی داشت. سینما ناشناخته‌ای بود که مانند هر پدیدهٔ دیگری در ابتدای ورودش به فرهنگ ما با اصطکاکهایی همراه شده بود. یك نگاه به ساختار فرهنگی دهه ۱۳۱۰ و حتی کمی پیشتر به جامعهٔ قاجاری و حتی اشاره به سرنوشت شخصیت پیشروی چون میرزا تقی‌خان امیرکبیر که به دلیل نوجویی‌هایش و پیشگامی در انتقال شیوه‌های آموزشی جدید، مورد بی‌مهری دستگاه قرار گرفته بود. و یا اشاره به منازعات ایلاتی و عشایری نحوه ساختار اجتماعی، جامعه پس از کودتای سوم اسفند ۱۲۹۹ و دیگر مؤلفه‌های این دوره‌ها، تقارن به قدرت رسیدن رضاخان و آغاز ورود پدیده‌های تازه به ایران و... جایگاه واقعی سینما در ابتدای ورودش به ایران را بهتر می‌نمایاند. یکی دو سالن سینما که روزی یك یا دو سئانس نمایش فیلم دارند و می‌باید پاسخگوی عدم توازن جامعه با فرآورده‌های فرهنگی جدید نیز باشند. پس سینمای ایران در این روزها همزمان با تولدش طرح مقبولیت خود را نیز باید پی می‌ریخت. و عوامل متعدد بازدارنده را از سرراه برمی‌داشت، عواملی که در هر دوره به هیاتی تازه در برابر این پدیده ظاهر می‌گشتند و تا رسیدن به پاسخی متقاعد کننده! وقتی را تلف کرده بودند.

سینما ضمناً بهانه دیگری برای حضور آشکار و نهان دولتمردان سیاسی در ایام پرتلاطم حوادث مختلف بود کسانی که گرایشها و سیاست حزبی خود را به طُرق مختلف بروز می‌دادند و چون تابعی از روشنفکران، حضوری چندوجهی داشتند. اما «ارتباطهای غیرمنطقی» و «نامعقول و «بدآغاز کردن»، دامن اینان را هم گرفته بود. به طور مثال یك نگاه به جریانهای روشنفکری دهه ۱۳۲۰ و تکیه کردن روشنفکران به عوامل مختلفی نظیر «خط فارسی» یا «ارتباط آن با بیسوادی» و یا «توصیف حافظ از معشوقش» و.... را در نظر بگیریم که چگونه بعنوان عوامل انحطاط جامعه مورد بحث و بررسی قرار گرفتند و چند صباحی همهٔ اذهان را بی‌خودی متوجه خود ساختند و خود عامل انحطاط شدند! می‌خواهم بگویم که چه بخواهیم یا نه، محصول این دورهٔ منتقدان و تمام اثربخشی‌شان در واقع همان سینمایی است که بارها آن را مذموم برشمرده‌اند و این انتظار زیادی نیست که بپرسیم حضورشان در درك و فهم و حلاجی کدام مقطع از تاریخ این سینما محسوس بوده است؟

یکی از تعریفهای دکتر شریعتی در بارهٔ نقش و مسئولیت روشنفکر این است که می‌گوید: اساساً مسئولیت و نقشی که روشنفکران امروز جهان دارند، مشابه نقشی است که پیشوایان و رهبران تغییر دهنده و دگرگون کنندهٔ جوامع قدیم داشته‌اند. یعنی پیامبران و بنیانگذاران بی‌واسطه‌تر اینکه روشنفکر به تودهٔ مردم مسئولیت، آگاهی و حرکت فکری و جهت اجتماعی می‌دهد. پس منتقدان فیلم هم می‌باید از یك «مقولهٔ سوم» باشند. یعنی نه عامی که اسیر سنتها و کلیشه‌ها و قالبهای اجتماعی و نه جزء هنرمندان که غرق در مفاهیم ذهنی و ذوقی. از یك مقولهٔ سوم: که در مواجهه با یك اثر هنری حائل صاحب اثر و واسطهٔ درك و فهم هر چه بهتر مخاطب با آن اثر هستند. پس اگر وظیفه‌ای هم در همین حیطه برای این واحد از اجتماع متصور باشیم، کوشش در هرچه بیشتر دادن امکانات برای دید تازه، حرکت تازه و انرژی تازه بوده است. و برای شناخت وضع موجود در کشف و هموار کردن راه هنرمندی که به جامعه خوراك ذهنی (و نیروی علمی) می‌دهد. و کشف مواد و مصالح کاری و پیش‌آهنگی و روشنگری میان اثر مطلوب و مخاطب عصر خود است. و این ممکن نیست، الا با اشراف برهمهٔ جوانب و همه ممکنات پیرامون زندگی و حتی آگاهی از همهٔ شرایط آن. اشاره‌هایی که به شرایط سیاسی اجتماعی منتقدان این دوره‌ها شد، در نحوه داوری‌مان از نحوهٔ برخورد آنان با سینما، چشم‌انداز روشنتری می‌توانست داشته باشد، اگر آگاهی بیشتری از زندگی‌شان داشتیم. قصد این نبود که بگوییم چرا آنان از سینمای ایران حمایت نکردند، بلکه نکته در این است که منتقدان فیلم می‌توانستند با بررسی‌هایشان سیاستی منطقی در قبال سینمای ایران داشته باشند. و یا در حاشیهٔ امنیتی به شروع و ادامه یك سینمای دیگر (والبته بهتر) یاری دهند. ونقش واقعی خود را در ارتقاء کیفی سینما، مقبولیت آن و... ایفا کنند. □

«علم، درست دو مرحلهٔ منطقی دارد: مرحلهٔ حسی و مرحلهٔ ذهنی. مطلع در مرحلهٔ اول قرار دارد. و ابزار کارش «حس» است و «حافظه»، و کارش جمع است و ضبط. (عملهٔ علوم غیر از علمای علوم‌اند. فرق است میان «مطلع» و «متفکر») مرحلهٔ دوم. مرحله ای است که علم پدید می‌آید و عالم در این مرحله است و ابزار کارش «منطق» است و «عقل» و کارش تحلیل و استنتاج. متاسفانه، تاریخ، در فرهنگ ما، هنوز از مرحلهٔ اول قدمی فراتر ننهاده است و این نه یك «نقص علمی» بلکه یك «فاجعه اجتماعی» است، یك فقر مهیب انسانی!»*

همانطور که آمده است: «هر فردی عبارت است از کتاب تاریخ جامعه اش» انزوای تعدادی از منتقدان در این دوران مربوط به هیچ چیز نمی‌شود مگر به خودشان که منتقد (روشنفکر) قالبی بودند. آنان فرهنگ و عقاید مشترك با مردم نیافتند و زبانشان با جامعه بیگانه بود و چون خود را از هر دو مقوله جدا می‌دانستند، درشناخت عوامل انحرافی و ارتجاعی یا نیروهای کارآمد نیز دچار مشکل بودند، مشکلی که ریشه‌های دیگری نیز دارد....

پانویس

*انسان و تاریخ (دکتر علی شریعتی)

پیرامون فصلی از تاریخ نقد فیلم در ایران

■رضا درستکار





جبران خلیل جبران و سهراب سپهری

● عبدالرّضا قریشی‌زاده ـ کرمانشاه

درسالهای آغازین دههٔ بیست میلادی - ۱۹۲۳ - که جبران خلیل جبران باانتشار کتاب «پیامبر»ش در آمریکا نامور شد ودیری نپائید که آوازه‌اش جهان را فرا گرفت و اورا تا پایهٔ نامورترین شاعران ونویسندگان برکشید وچه زود سخنانی که از ژرفای درونی پاك جوشیده بود بردلهای آگاه کارگر افتاد.

«پیامبر» که بازتابی از اندیشه‌های والای اوست، چون پندنامه‌ای بشریت را مخاطب قرار داده است. شیوایی، جزالت ولطافت نثر «پیامبر» به گونه‌ای است که حتی در برگردان آن نیز چون کلامی آسمانی به دل می‌نشیند.

«پیامبر» برای نخستین بار درسال ۱۳۴۰ - ۱۹۶۱م - درایران به پارسی برگردانده شد[1]؛ سپس درسال ۱۳۴۶ توسط مترجمی دیگر منتشر شد[2] و اخیراً نیز بخشهایی از آن درمجلات «ادبستان» و «سوره» به چاپ رسیده است.

باربارایانگ شاعرهٔ آمریکایی دربارهٔ «پیامبر» گفته‌است:

«فیلسوف آنرا فلسفه می‌داند و شاعر شعرش می‌خواند. جوانان می‌گویند: ماآنچه را که درقلب داریم در آن می‌یابیم و پیران می‌گویند: تمام روزهایمان را درجستجو گذرانده‌ایم، جستجویی بی‌هدف، واینك درزمستان زندگی، گنجینه‌مان را دراین کتاب می‌یابیم[3]».

خلیل جبران درنامه‌ای به سال ۱۹۲۶ - سه سال پس از انتشار کتاب - به آنتونیوس بشیر که آن را به عربی برگردانده است می‌نویسد:

«دربارهٔ این اثر کوچکم که قسمتی از روحم می‌باشد، این را می‌توانم بگویم که این اثر ده مرتبه به زبان انگلیسی تجدید چاپ شده و به ده زبان اروپایی ترجمه شده و اززبانهای شرقی به ژاپنی و هندی ترجمه گردیده است.

....درهندوستان ازگاندی گرفته تا کارگران ساده، زوجه‌ها و مادران و ازطرف کسانی که هرگز خیال آن را نمی‌کردم، مورد استقبال و توجه قرار گرفته است. من درمقابل این پشتیبانی بعضی اوقات احساس خجالت می‌کنم[4]»

□ درمیان پژوهشهای انجام شده دربارهٔ سپهری تاکنون از تأثیرپذیری او ازجبران سخنی گفته نیامده، در اینجا مانیز قصد اثبات یارد آن را نداریم، اما بااندك تأملی در آثار آن دو در می‌یابیم که سرچشمه‌های اندیشهٔ آنان - اگر نگوئیم یکی است، بسیار نزدیك است.

تأثیرپذیری ازاندیشه‌های بودایی، بینش مبتنی بر وحدت وجود که در خدا، وحدت ادیان، مرگ و ...ازدیدگاه آنان تجلی می‌یابد، از همسویی اندیشه‌های آن دوهنرمندحکایت می‌کند.

بعلاوه ازسوی دیگر نقاط مشترکی در زندگی شخصی آنان به چشم می‌خورد که از آن جمله‌اند:

- جبران و سهراب هردو شاعر و نقاش بوده‌اند.
- هردوزندگی کوتاه وپرباری داشتند - جبران ۱۸۸۳ - ۱۹۳۱ (۴۸سال) و سهراب ۱۳۰۷ - ۱۳۵۹ (۵۲سال).
- بخش مهمی از زندگی آنان در سفر گذشته است.
- هیچکدام از آنان - تاجایی که می‌دانیم - همسری اختیار نکردند.
- هردو اخلاص هنری داشتند و چنانکه درباره‌شان گفته‌اند[5]. آنچه را که می‌نوشتند صرفاً دیدگاههای تئوریکی آنان رامنعکس نمی‌کرد، بلکه بازتاب جزئی اززندگی روزمره‌شان به شمار می‌آمد.

الکساندر پوشکین[6] می‌گوید: هرشاعر و هنرمند راستینی - چه بخواهد و چه نخواهد - یك پیامبر است[7]. ولئون تولستوی معتقد است که هنرمند باید به نوشتن موضوعی بپردازد که از صمیم قلب آن را دوست بدارد و به صحت آن ایمان داشته باشد[8].

و به راستی که جبران وسهراب دو هنرمند راستین بودند. درست همانگونه که نمایی از چهرهٔ واقعی سهراب را در شعر «دوست»[9] او می‌توان دید، جبران را نیز در آئینهٔ «پیامبر» می‌توان نگریست. دراین گفتار به برخی از همسویی‌های اندیشه آن دو هنرمند بزرگ پرداخته شده است. ●

خدا:

□ جبران:

واگر می‌خواهید خدارا بشناسید حلّال رازهانباشید، بلکه به اطراف خویش بنگرید، اورا خواهیددیدکه بافرزندانتان بازی می‌کند. به آسمان بنگرید، اوراخواهید دید که درمیان ابرها گام برمی‌دارد، دستهایش را با رعدوبرق به اطراف می‌گشاید و باباران نزول می‌کند.

اوراخواهیددید که درمیان گل‌ها لبخند می‌زند، سپس برمی‌خیزد ودستهایش را دربین درختان تکان می‌دهد.

پیامبر/ص ۹۱

□ سهراب:

ـ اهل کاشانم
روزگارم بد نیست
تکه نانی دارم، خرده هوشی، سرسوزن ذوقی
مادری دارم، بهتر ازبرگ درخت.
دوستانی، بهتراز آب روان
و خدائی که دراین نزدیکی است:
لای این شب بوها، پای آن کاج بلند.
روی آگاهی آب، روی قانون گیاه.

هشت کتاب/ص ۲۷۲

ـ مردم بالادست، چه صفائی دارند
چشمه‌هاشان جوشان، گاوهاشان شیرافشان باد
من ندیدم دهشان،
بی‌گمان پای چپرهاشان جاپای خداست.

هشت کتاب/ص ۳۴۶

ـ شب سرشاری بود
روداز پای صنوبرها، تا فراتها می‌رفت.
دره مهتاب اندود، و چنان روشن کوه، که خدا پیدا بود

هشت کتاب/ص ۳۳۴

دراندیشهٔ اسلامی به استناد آیاتی از قرآن کریم، حضور خداوند در همهٔ مکانها و زمانها و اشراف او بر کل نظام هستی بارها تصریح شده است:

□ وَلِلّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّواْ فَثَمَّ وَجْهُ اللّهِ إِنَّاللّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ[۱۰]

ـ خاور و باختر از آن خداست پس به هرسو روکنید به سوی خدا روی آورده‌اید. خدا به همه جا محیط و به هرچیز داناست.

□ وَهُوَ مَعَكُمْ أَيْنَ مَا كُنتُمْ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ[۱۱]

ـ وهرکجا باشید او باشماست و به هرچه کنید به خوبی آگاهست.

□ وَ نَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ[۱۲] ـ ما ازرگ گردن او به او نزدیکتریم ـ

شواهدی را که از جبران و سهراب به دست دادیم از نظر مضمون تناسب زیادی باآیات یاد شده دارند که عده‌ای از عرفا و الهیون آن آیات را برای اثبات «وحدت وجود» دلیل آورده‌اند[۱۳] و بازتاب آن را در آثار عارفان وحدت وجودی در می‌یابیم.

محیی‌الدین ابن عربی گوید:

«عارف کسی است که خدارا در همه چیز ببیند، بلکه اورا عین هر چیز ببیند»[۱۴]

و مولانا جلال‌الدین رومی:

ای قوم به حج رفته کجائید؟ کجائید؟
معشوق همینجاست، بیایید، بیایید
معشوق توهمسایه و دیوار بدیوار
دربادیه سرگشته شما در چه هوایید؟![۱۵]

«از نقطه‌نظر عین‌القضات خدا «با» (مع) تمام اشیاء است. این مفهوم که او آن را «معیت‌الله» ـ باخدابودن ـ می‌خواند. یکی ازدیدگاههای اصلی نظام فلسفی وی را تشکیل می‌دهد.»[۱۶]

«شنکاراچاریه» که شارع فلسفه و «دانته» است می‌گوید که خدا را می‌توان در همه جا و همه چیز مشاهده کرد و معتقد بود که همه چیز خداست.[۱۷]

آفرینش، بهین آموزگار:

□ جبران:

ـ به باغها و کشتزارهایتان بروید، درخواهید یافت که برای زنبورعسل جمع‌آوری عسل از گلها لذّتی است. در عین حال گل از تسلیم عسلش به زنبور غرق در لذّت می‌شود، زیرا برای زنبورعسل، گل چشمهٔ زندگی است و برای گل، زنبورعسل پیک عشق است.

پیامبر / ۸۵

ـ آنگاه که می‌کوشید تا از خود ببخشایید، خوب هستید.

پیامبر / ۷۷

□ سهراب:

من ندیدم دو صنوبر را با هم دشمن
من ندیدم بیدی، سایه‌اش را بفروشد به زمین.
رایگان می‌بخشد، نارون شاخهٔ خود را به کلاغ.

هشت کتاب / ۲۸۸

«مارتین لوتر» می‌گوید: هیچ درختی برای خود بار نمی‌آورد، بلکه برای دیگران میوه می‌دهد.[۱۸] اینکه آفرینش و طبیعت بخشنده‌ترین آفریده‌های خداوندست، به تعابیر گوناگون در اندیشهٔ فرزانگان بیان شده است. افلاطون گفته است: جهان به منزلهٔ مکتوب خداوند است به بشریت و آندری تاروکوفسکی آفرینش را ایثار کامل می‌داند.[۱۹]

از دیگر سو پندآموزی از طبیعت و آفرینش در ادبیات ایران و جهان بارها گوشزد شده است. سعدی:

برگ درختان سبز در نظر هوشیار
هر ورقش دفتری است معرفت کردگار

در واقع از دیدگاه علم معانی، دانشوران و سخنوران از اغراض خبر برای تشویق و ترغیب مخاطب بهره برده‌اند و با بازگفت سرشتهای پسندیده و برجستهٔ آفرینش، آدمیان را به بخشش و نیکوکاری فراخوانده‌اند.

می‌بینیم که سهراب از «بید» که در سنت شعری ما نماد بی‌ثمری است به نیکی یاد می‌کند و دهش نارون را ـ حتیٰ به کلاغ که تداعی گر پلیدی، بدجنسی و... است ـ می‌ستاید.

نیایش:

□ جبران:

هنگام دعا به پرواز درمی‌آید و به دیدار تمام آنهایی که در آن ساعت به دعاگویی مشغولند نائل می‌شود، ملاقاتی که، جز هنگام دعا صورت نمی‌بندد.

پیامبر / ۷۹

□ سهراب:

ابری رسید، و ما دیده فرو بستیم.
ظلمت شکافت، زهره را دیدیم، و به ستیغ برآمدیم.
آذرخشی فرود آمد، و ما را در نیایش فرو دید.
لرزان، گریستیم. خندان گریستیم.
رگباری فرو کوفت: از در همدلی بودیم.
سیاهی رفت، سر به آبی آسمان سودیم، درخور آسمان‌ها
شدیم.
سایه را به درّه رها کردیم. لبخند را بهْ فراخنای تهیْ فشاندیم.

هشت کتاب / ۱۹۳

گیاهان:

□ جبران:

ای کاش می‌توانستید بر عطر زمین زندگی کنید و مانند گل هوایی[۲۰] از نور بهره برگیرید.

پیامبر / ۳۵

□ سهراب:

خوشا به حال گیاهان که عاشق نورند
و دست منبسط نور روی شانهٔ آن‌هاست.

هشت کتاب / ۳۰۸

وحدت ادیان:

برابری ادیان نیز که از ویژگیهای اندیشهٔ وحدت وجودی است در آثار هر دو نمایان است:

□ جبران:

آن کس که بنابر اصول اخلاقی مشخّصی گام برمی‌دارد، مرغ خوش آوای خویش را در قفسی زندانی می‌کند.

پیامبر / ۹۰

ـ تو برادرم هستی و من دوستت دارم.
دوستت دارم آن هنگام که در مسجدت به سجده‌ای
و در کلیسایت به رکوعی
و در کنیسه‌ات در نمازی

من و تو فرزندان یک دینیم، و آن دین همان روح است. رهبران شاخه‌های این دین همچون انگشتان بهم جسبیدهٔ دست الهی است که ما را به کمال نفس رهنمون است.[۲۱]

□ سهراب:

قرآن بالای سرم، بالش من انجیل، بستر من تورات، و زبر
پوشم اوستا، می‌بینم خواب:
بودائی در نیلوفر آب
هر جا گل‌های نیایش رُست، من چیدم، دسته گلی دارم
محراب تو دور از دست: او بالا
من در پَست

هشت کتاب / ۱۹۳

مرگ:

☐ جبران:

ـ اگر به راستی می‌خواهید روح مرگ را ببینید قلبتان را بر پیکر زندگی بگشائید. زیرا مرگ و زندگی یکی است. به همان سان که رودخانه و دریا یکی می‌باشند.

پیامبر / ۹۲

ـ وقتی از حلّ همهٔ اسرار زندگی فارغ شدی به سمت مرگ برو. چرا که مرگ سرّی از اسرار زندگی است.[۲۲]

☐ سهراب:

ـ زندگی بال و پری دارد با وسعت مرگ

هشت کتاب / ۲۹۰

ـ و اگر مرگ نبود، دست ما در پی چیزی می گشت

هشت کتاب / ۲۹۴

ـ صدای باد می‌آید، عبور باید کرد
و من مسافرم، ای بادهای همواره
....
مرا به خلوت ابعاد زندگی ببرید
حضور «هیچ»[۲۳] ملایم را
به من نشان بدهید.

هشت کتاب / ۳۲۸

لاهیجی در «شرح گلشن راز شبستری» می‌گوید:
مردن و زاییدن باهم است و مردن در حقیقت غیرزاییدن و زاییدن غیر مُردن است. [نسخهٔ خطی: نیست]

۲۳ / م

بی‌باکی از مرگ:

☐ جبران:

ـ ترس شما از مرگ مانند لرزش چوپانی است که در برابر شاه ایستاده و منتظر است تا شاه او را مفتخر کند و دست بر شانه‌اش نهد. آیا چوپان با وجود لرزیدن، شاد نیست که نشان شاه را بر تن می‌کند؟

پیامبر / ۹۳

☐ سهراب:

و نترسیم از مرگ
مرگ پایان کبوتر نیست
مرگ در ذات شب دهکده از صبح سخن می گوید.

هشت کتاب / ۲۹۶

مرگ در نظر «اولیاءالله» و به تعبیر عرفا ـ ابدالان ـ نه تنها ترس آور نیست، بلکه آن را نخستین گام به سوی دیدار با جانان می‌دانند و سردادن جام تلخ مرگ به شوق دیدار محبوب در کامشان چون نوشانوش انگبین است.

حضرت اباعبدالله الحسین (علیه‌السلام) در خطبهٔ معروفشان در مکّه می‌فرمایند: خُطَّ الْمَوتُ عَلیٰ وُلْدِ آدَمَ مَخطَّ القِلادَةِ عَلیٰ جیدِ الفَتاةِ و ما أَوْلَهَنی إِلیٰ اسلافی إشتیاقَ یَعقوبَ إِلیٰ یُوسُف.[۲۴]

مرگ بر گردن آدمی ملازمت گردنبند دارد، چون گردنبند زنان جوان و سخت مشتاقم دیدار گذشتگان خود را چون اشتیاق یعقوب دیدار یوسف را.

سنائی فرماید:

«از این مرگ صورت نگر تا نترسی
از این زندگی ترس کاینک در آنی
به پیش همای اجل کش چو مردان
بعیاری این خانهٔ استخوانی
کزین مرگ صورت همی رسته گردد
اسیر از عوان و امیر از عوانی»[۲۵]

و مولانا:

● ـ از مرگ چه اندیشی چون جان بقا داری؟
در گور کجا گُنجی، چون نور خدا داری؟[۲۶]
ـ مرگ کین جمله ازو در وحشت‌اند
می‌کنند این قوم[۲۷] بر وی ریشخند[۲۸]

و عین‌القضات همدانی:

«به مرگ بند اجل از پای آن مرغ قفسی بر گیرند، چه کند که اَلرَّفیقُ الاعلیٰ و المَشرَبُ الاصفیٰ و الکَأسُ الاَوفیٰ و العیش الاهنی، اختیار نکند. اگر «یحبّهم و یُحبّونه» درست است؟ عاشق دیدی هرگز که دیدار دوست خود را کاره بود؟ لابَل که جان بدهد در طلبش.»[۲۹]

مرگ پایان نیست:

☐ جبران:

ـ ...تنها آنگاه به راستی نغمه سر می‌دهید که از جویبار خاموشی بنوشید. و آنگاه که بر فراز قله رسیده‌اید تازه بالا رفتن را آغاز می‌کنید.

پیامبر / ۹۳

ـ آیا باز ایستادن چرخ زندگی غیر از پایان دوران بی‌انقطاع دم و بازدم است؟ پایانی که جان را مجال رهایی از زندان و پرواز تا جوار خالق محبوب می‌دهد.[۳۰]

☐ سهراب:

ـ مرگ پایان کبوتر نیست.
...
مرگ در آب و هوای خوش اندیشه نشیمن دارد.
مرگ در ذات شب دهکده از صبح سخن می گوید.

هشت کتاب / ۲۹۶

در اندیشهٔ اسلامی مرگ آغاز راهی است در پایان راه زندگی. امیرالمؤمنین علی ـ علیه‌السلام ـ می‌فرماید:

بِالْمَوْتِ تُخْتَمُ الدُّنیا.[۳۱]

و نیز: الموت باب الآخرة.[۳۲]

عرفا به اصلی معتقدند که با این جمله بیان می‌کنند: النهایات هی الرجوع الی البدایات ـ پایانها بازگشت به آغازهاست.[۳۳]

از دیدگاه عارفان مرگ برابرست با دیدار جانان ـ وصال ـ و پایان درد هجران و فراق، بازگشت نی به نیستان و سرآغاز زندگی جاودان و پاینده.

حلاج: ـ اقتلونی یا ثقاتی اِنّ فی قتلی حیاتی

ـ آزمودم مرگ من در زندگیست
چون رهم زین زندگی پایندگیست
اُقتُلونی اُقتُلونی یا ثِقات
اِنّ فی قتلی حَیاتاً فی حَیات[۳۴]

و جبران در جای دیگر مرگ را «بامداد ابدیت» می‌خواند:

یا نَفْسُ ما العیشُ سِوی
لَیلٍ اذا جَنَّ انتهیٰ
بالفجرِ والفجرُ یَدوُمُ
و فی ظَمأ قلبی دلیلْ
عَلیٰ وُجودِ السَّلسَبیلْ
فی جَرَّةِ الموتِ الرَّحومْ[۳۵]

ای نفس، زندگانی جز شب تاریکی نیست، که هنگام فرو رفتن در سیاهی با دمیدن سپیده پایان می‌یابد، در حالیکه بامداد جاودان است. تشنگی دلم دلیل روشنی است بر وجود آب خوشگوار سلسبیل ابدیت که کوزهٔ مرگ ارمغانم می‌آورد.

فراخوان باد:

☐ جبران:

ـ مردم اورفالیز[۳۶]، باد آواز می‌دهد شما را ترک گویم. شتاب من از باد کمتر است، معهذا باید راه در پیش گیرم.

مردم اورفالیز، من با باد همسفرم امّا مقصدم خلاء نیست

پیامبر / ۹۴ ـ ۹۵

☐ سهراب:

ـ عبور باید کرد
صدای باد می‌آید، عبور باید کرد
و من مسافرم، ای‌بادهای همواره
مرا به وسعت تشکیل برگ‌ها ببرید
مرا به کودکی شورآب‌ها برسانید.

هشت کتاب / ۳۲۷

ـ صدای همهمه می‌آید
و من مخاطب تنهای بادهای جهانم

هشت کتاب / ۳۲۰

ـ پشت تبریزی‌ها
غفلت پاکی بود، که صدایم می‌زد.
پای نی‌زاری ماندم، باد می‌آمد، گوش دادم:
چه کسی با من، حرف می‌زد؟
دورها آوایی است، که مرا می‌خواند.

هشت کتاب / ۳۴۸

لیه ـ دزو[۳۷]، فیلسوف بزرگ دائوی از باد مفهومی عارفانه دارد. استاد لیه ـ دزو، «لائو ـ شانگ»[۳۸] و دوستش «بوگائو ـ دزو»[۳۹] بودند. لیه دزو چون در آئین این دو فیلسوف استاد شد، بر بالهای باد نشسته به خانه آمد.[۴۰]

عیسیٰ مسیح ـ علیه السلام ـ باد را به «روح خداوند» مانند کرده است:

درست همانطور که حالا صدای باد را می‌شنوی ولی نمی‌توانی بگویی از کجا می‌آید و به کجا می‌رود، روح خدا هم همین طور است، ما نمی‌دانیم هر بار به چه کسی این تولّد جدید را از بالا می‌بخشد.[۴۱]

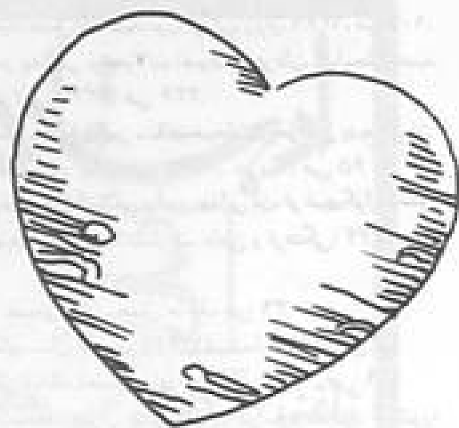
در ادب پارسی، باد، نمادِ ناپایداری، تندروی، رسواگری، پرده‌دری، باروری و نیز پیک عاشقان، سنگ صبور و همراز دلباختگان، مسافر و... است.

در شعر کهن و معاصر پارسی «**مسافر بودنِ**» باد بارها تصریح شده است:

ـ بشکل باد صبا در جهان مسافر باش
بسان خاک زمین ساکن و مقیم مشو[۴۲]

ـ ای باد ای صبورترین سالکِ طریق
ای خضر ناشناس، ...[۴۳]

ـ سختنام را
در حضور باد



– این سالك دشت و هامون – [44]
مولانا در بیتی زودگذری وصال دلدار را به رایحهٔ دماغ پرور گلی مانند کرده که همراه باد صبا با شتاب و بی‌درنگ سفر می کند:

– رفتی تو بدین زودی، تو باد صبا بودی
مانندهٔ بوی گل، با باد صبا رفتی[45]

و در مثنوی معنوی آمده است:

– ما همه شیران ولی شیر علم
حمله‌شان از باد باشد دم به دم
حمله‌شان پیدا و ناپیداست باد
جان فدای آنکه ناپیداست باد[46]

– نیست را بنمود هست آن محتشم
هست را بنمود بر شکل عدم
بحر را پوشید و کف کرد آشکار
باد را پوشید و بنمودت غبار[47]

بدرود با مردم:

□ جبران:

– بدرود مردم اورفالیز، بدرود روزهای جوانیم که در میان شما به سر بردم.

پیامبر / ۱۰۵

– اغلب من در میان شما چون دریاچه‌ای در وسط کوهستانها بودم. قلل و سراشیبهای پُرخمتان را و حتی گله‌های گذران اندیشه‌ها و آرزوهایتان را منعکس می کردم

پیامبر / ۹۶

– و به راستی که چون اقیانوس هستید،
...
من تنها آنچه را که شما در افکارتان بر آنها آگاهید بیان می کنم

پیامبر / ۹۸

– افکار شما و کلمات من امواج خاطرهٔ ممهوری هستند که روزهای پیشین را زنده نگاه می‌دارد.

پیامبر / ۹۸

– خردمندان به شما روی آورده‌اند تا از خرد خویش به شما ارزانی دارند، من آمده‌ام تا از خرد شما توشه برگیرم.

پیامبر / ۹۹

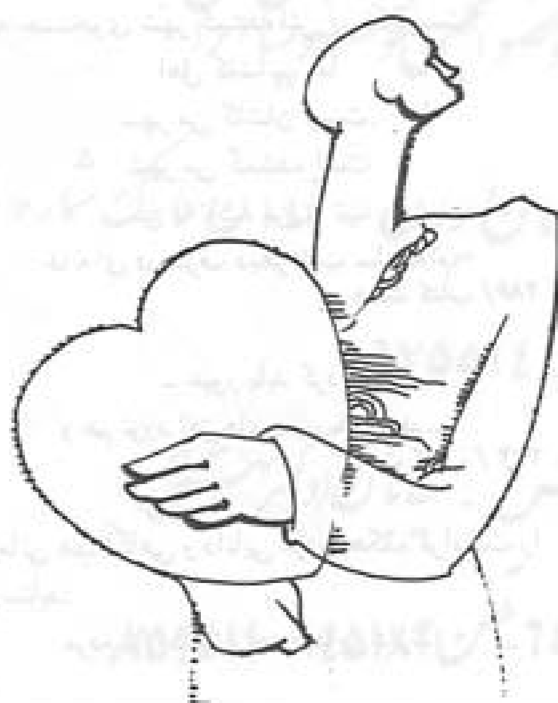
– و بپذیرید که من چیزی یافته‌ام که از خرد پُرگهرتر است و آن روح آتشینی است در درون شما که همیشه از خویش بر خویش می‌افزاید.

پیامبر / ۹۹

– برای نزدیکتر شدن به خدا، به مردم نزدیکتر باش ● [48]

– عدالت به دلهای مردم، نزدیك است و رحمت به دل خداوند[49]

چنانچه می بینم جبران از چشم «پیامبر»ش بسیار خوشبینانه به مردم می نگرد و در واقع به بعد روحانی آنان تکیهٔ بیشتری دارد. گویی قصد دارد آنان را به «بازگشت به خویش» فرا بخواند و شاید به همین علت است که از ویژگیهای نیك آنان سخن می گوید. او اندیشهٔ فراخ و خامهٔ توانای خویش را آینهٔ تمام نمای مردمی می‌داند که در کنارشان زیسته است و انسانهای آرمانی اش بوده‌اند. حتی آنان را آموزگاران خویش می خواند که فروتنانه در برابرشان زانوی شاگردی زده است و اذعان می‌دارد که در میانشان گنج گرانبهائی را یافته است.



و اینك هنگام جدایی فرا رسیده است و به راستی چه گران است بدرود با مردمی که شهروندان آرمانشهر تو باشند و تو وامدار نیکی‌های آنان باشی. مگر نه این که سخت‌ترین بدرودها واپسین دیدار با انسانهای پاك نهادی است که دوستشان داشته‌ای و اینك ناگزیری که با دیدگانی پرآب وداعشان گویی؟

بدرود با مردم:

☐ سهراب:
ـ کفش‌هایم کو،
چه کسی بود صدا زد: سهراب؟
آشنا بود صدا مثل هوا با تن برگ
مادرم در خواب است
و منوچهر و پروانه و شاید همهٔ مردم شهر
شب خرداد به آرامی یك مرثیه از روی سر ثانیه‌ها می‌گذرد
و نسیمی خنك از حاشیهٔ سبز پتو خواب مرا می‌روبد
بوی هجرت می‌آید:
بالش من پُر آواز پَر چلچله‌هاست

هشت کتاب / ۳۹۱

ـ باید امشب بروم
من که از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت کردم
حرفی از جنس زمان نشنیدم.
هیچ چشمی، عاشقانه به زمین خیره نبود.
کسی از دیدن یك باغچه مجذوب نشد.
هیچکس زاغچه‌ای را سر یك مزرعه جدّی نگرفت

هشت کتاب / ۳۹۱

سروشی صمیمی و آشنا، شاعر را به سفر فرا می‌خواند؛ سفر به شهر بیداران، سرزمینی که حرفهایش را بفهمند و با زبانش بیگانه نباشند.

برخلاف دیدگاه جبران ـ در کتاب «پیامبر» ـ که همهٔ مردم فرزند زمان خویشند، در نظر سهراب تنها شمار اندکی از مردم «از اهالی امروزند». او از مردمی که زبان او را نفهمیده‌اند و مظاهر آفرینش را هشیارانه ندیده‌اند، دل‌آزرده است و برآنست که:

ـ باید بلند شد
در امتداد وقت قدم زد.

هشت کتاب /۴۲۸

ـ سپهری از مردم نمی‌خواهد انسانهای ایده‌آل آرمانشهر او باشند، بلکه دست کم فرزند زمان خویش باشند.

او به جستجوی شهر گمشده‌اش در تکاپوست:

اهل کاشانم، اما
شهر من کاشان نیست.
شهر من گمشده است
من با تاب، من با تب
خانه‌ای در طرف دیگر شب ساخته‌ام.

هشت کتاب /۲۸۶

ـ عبور باید کرد
و هم نورد افق‌های دور باید شد...

هشت کتاب / ۳۲۴

و زمانی هم، آگاهی و دانایی مردم دهکده فرادست را می‌ستاید:

مردم بالا دست، چه صفایی دارند!
...

بی گمان در ده بالا دست، چینه‌ها کوتاه است.
مردمش می‌دانند، که شقایق چه گلی است.
بی گمان، آنجا آبی، آبی است.
غنچه‌ای می شکفد، اهل ده با خبرند
چه دهی باید باشد
کوچه باغش پر موسیقی باد!
مردمان سررود آب را می فهمند
...

هشت کتاب /۳۴۷

وعدهٔ بازگشت:

☐ جبران:
○ مردم اورفالیز، بدرود.
این روز به پایان رسیده است
به سان نیلوفرآبی که روی از فردایش می‌پوشاند،
این روز نیز روی از ما در می کشد
و اگر کافی نباشد باید دوباره در اینجا گردهم آئیم
و دست به سوی بخشنده دراز کنیم.
فراموش نکنید که من به سوی شما بازخواهم گشت

پیامبر /۱۰۵

☐ سهراب:
○ روزی
خواهم آمد، و پیامی خواهم آورد.
در رگ‌ها، نور خواهم ریخت.
و صدا خواهم در داد: ای سبدهاتان پرخواب! سیب
آوردم، سیب سرخ خورشید

هشت کتاب /۳۳۹ ـ ۳۳۸

پی نویس ها:

۱. پیغمبر، جبران خلیل جبران، ترجمه رضا صالح‌زاده، تهران، کانون معرفت، ۱۳۴۰.
۲. پیامبر، خلیل جبران، ترجمه محمدرضا ابراهیم‌زاده، تهران، ۱۳۴۶، (بی نا).
۳. همان.
۴. پیغمبر، جبران خلیل جبران، ترجمهٔ رضا صالح‌زاده، ص ۳ـ۴.
۵. غالی شکری در باره جبران گفته است: «بزرگترین دستاورد خلاق او زندگیش بود که **برغم کوتاه بودن، ابعادخصوصی واجتماعی آن را نمی‌شد** از هم تفکیك کرد. نظرات او در بارهٔ مقام زن، ازدواج و روحانیت صرفاً دیدگاههای تئوریکی نبود که در نوشته‌ها و نقاشی‌هایش بیان شده باشد، بلکه دیدگاههای عملی او در بارهٔ زندگی، عشق و مذهب را منعکس می‌کرد.» ـ پیام یونسکو، س ۱۵، ش ۳ (آبان ۱۳۶۲) ص ۲۵ـ
ولیلی گلستان در باره سهراب چنین می‌گوید: سهراب... هرگز زندگیش از آثارش جدا نبوده است. سهراب همان بود که می‌دیدی، همان بود که می‌خواندی ـ سهراب سپهری، شاعر، نقاش، به کوشش لیلی گلستان، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۸، ص ۱۱ و محمدعلی سپانلو‌ورا اینگونه دیده است: جوهری در شعر سپهری بود که از روحش نشأت می گرفت ـ همان ص ۳۸ ـ
۶. آلکساندر پوشکین، نویسنده روسی ـ ۱۷۹۹ م ـ ۱۸۳۷ ـ
۷. «اینار یك شعر بلند است»، آندری تارکوفسکی، ترجمهٔ ص. شهبازی، ادبستان، سال اول، شمارهٔ چهارم ـ فروردین ۱۳۶۹ ـ، ص ۱۷
۸. جنگ و صلح، لئون تولستوی، ترجمهٔ کاظم انصاری، تهران، گوتنبرگ، ۱۳۳۹.
۹. شعری که در سوگ فروغ سروده:
بزرگ بود
و از اهالی امروز بود
و با تمام افق‌های باز نسبت داشت
ولحن آب و زمین را چه خوب می فهمید
هشت کتاب /۳۹۸
۱۰. قرآن کریم، عثمان طه، ترجمه الهی قمشه‌ای، سورهٔ بقره، آیهٔ ۱۱۵.
۱۱. همان ماخذ، سورهٔ حدید، آیهٔ ۴.
۱۲. همان ماخذ، سورهٔ ق، آیهٔ ۱۶.
۱۳. وحدت وجود، فضل الله ضیاء نور، تهران، زوار، ۱۳۶۹، ص ۱۰۷.
۱۴. پژوهشی در پیدایش و تحولات تصوف و عرفان، عباسعلی عمید زنجانی، تهران امیرکبیر، ۱۳۶۶، ص ۳۳۶.
۱۵. کلیات شمس ـ دیوان کبیر ـ باتصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، امیرکبیر، چاپ سوم ۱۳۶۳، جزو ۲، ص ۶۵
۱۶. خلق مدام در عرفان اسلامی و آیین بودایی ذِن، توشیهیکوایزوتسو، ترجمهٔ منصورهٔ کاویانی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۴، ص ۲۳.
۱۷. عباسعلی عمیدزنجانی، همان ماخذ، ص ۳۹
۱۸. پیام یونسکو، سال پانزدهم (۱۳۶۲)، شمارهٔ ۱۶۲، ص ۵.
۱۹. تارکوفسکی، بابك احمدی، تهران، فیلم، ۱۳۶۶، ص ۱۴۹.
۲۱. «دمعة و ابتسامة»، جبران خلیل جبران، دراسة و تحلیل: الدکتورة نازك سابایارد، دمشق، طلاس، الطبعة الثانیة ۱۹۸۷، ص ۲۱۹
۲۲. «ترانه‌های سکوت» ـ در باره جبران خلیل جبران ـ نوشتهٔ حسن حسینی، نامهٔ فرهنگ، سال اول (بهار ۱۳۷۰) شمارهٔ ۳، ص ۸۱
۲۳. «مراد از «هیچ» مرگ است که همراه زندگی آمده.» نقد شعر سهراب سپهری، دکتر سیروس شمیسا، تهران، مروارید، ۱۳۷۰، ص ۲۱۳، در شعر «دوست» نیز سهراب می گوید:... و رفت تا لب هیچ.
هشت کتاب /ص ۴۰۱
۲۳. / م. مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز، تألیف شیخ محمد لاهیجی، با مقدمهٔ استاد کیوان سمیعی، تهران، کتابفروشی محمودی، ۱۳۳۷، ص ۴۹۵.
۲۴. ناسخ التواریخ در احوالات حضرت سیدالشهداء ـ علیه السلام ـ محمدتقی سپهر، تهران، اسلامیه، ج ۲، ص ۱۲۰
۲۵. امثال و حکم، علامه علی اکبر دهخدا، تهران، امیرکبیر، چاپ ششم، ۱۳۶۳، ج ۱، ص ۲۲۸
۲۶. کلیات شمس ـ دیوان کبیر ـ مولانا جلال الدین، تهران، امیرکبیر، جزو ۵، ص ۲۸۹
۲۷. این قوم: صوفیان /رومیان آن صوفیانندای پدر/ بی زتکرار و کتاب و بی‌هنر، دفتر ۱/ ب ۳۴۸۳
۲۸. مثنوی معنوی، مولانا جلال‌الدین، به همت، رینولد. الین. نیکلسون، تهران، مولی، چاپ هفتم، ۱۳۶۹، دفتر ۱/ب ۳۴۹۵
۲۹. نامه‌های عین القضات همدانی، به اهتمام علینقی منزوی ـ عفیف عسیران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۰ (بیروت)، بخش دوم، ص ۱۳۹.
۳۰. النبی (پیامبر) جبران خلیل جبران، دمشق، دارکرم، ص ۵۶ ـ این فراز را از ترجمهٔ حسن حسینی در مقالهٔ ترانه‌های سکوت ـ پی نویس ۲۲ ـ ص ۷۸ برگزیدم.
۳۱. نهج‌البلاغه امیرالمومنین علی ـ علیه‌السلام ـ الدکتور صبحی الصالح، بیروت، ۱۳۸۷ هـ. ق. خطبه ۱۵۶، ص ۲۱۹
۳۲. میزان الحکمة، محمدی ری شهری، قم، مرکز النشر ـ المکتب الاعلام الاسلامی (انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی) چاپ اول، ۱۳۶۲، ج ۹، **ص ۲۲۵، حدیث ۱۸۷۵۶، به نقل از غررالحکم**
۳۳. آشنایی با علوم اسلامی، استاد شهید مرتضی مطهری، قم، دفتر انتشارات اسلامی، ۱۳۵۸، ص ۲۳۰
۳۴. مثنوی معنوی، ر. ا. نیکلسون، دفتر سوم، ب ۹ـ۳۸۳۸
۳۵. المجموعة الکاملة، جبران، خلیل جبران، تقدیم و تنظیم میخائیل نعیمه، ص ۵۹۸
۳۶. اورفالیز را اورفاس، (رضا صالح‌زاده)، اورفلیس (سید جواد هشترودی) و اورفاس (فریدهٔ حسن‌زاده و رشید مصطفوی) ترجمه کرده‌اند، اما استاد بزرگوارم جناب دکتر عبدالحسین فرزاد آن را اوریولس ـ اوریولوس ـ (ūr poles/ ūr polus) پولس مقدس یا شهر پولس مقدس ترجمه کرده‌اند.

37. Lieh - Tzū
38. Lao - shang
39. Pokao - Tzū

۴۰. هایکو ـ شعر ژاپنی ـ ا. شاملو و ع. پاشائی، تهران، ابتکار، ۱۳۶۸، ص ۶۲
۴۱. عهد جدید، انجیل یوحنا، ۳/۸
۴۲. امثال و حکم، علامه علی اکبر دهخدا، ج ۲، ص ۹۷۷، به نقل از مقامات حمیدی
۴۳. از زبان برگ، محمدرضا شفیعی کدکنی ـ م. سرشك ـ تهران، توس، چاپ سوم، ۱۳۵۷، ص ۴۷
۴۴. همان، ص ۵۵
۴۵. کلیات شمس ـ دیوان کبیر ـ جزو ۵، ص ۲۸۶
۴۶. مثنوی معنوی، ر. ا. نیکلسون، دفتر نخست، ب ۴ـ۶۰۳
۴۷. همان، دفتر پنجم، ب ۱۰۲۶
۴۸. ترانه‌های سکوت، حسن حسینی، نامهٔ فرهنگ، سال اول ـ بهار ۱۳۷۰ ـ شماره ۳، ص ۸۳
۴۹. همان، ص ۸۳

● نمونه‌های به دست داده شده در این گفتار از سهراب را از هشت کتاب، تهران، کتابخانه طهوری، چاپ هشتم ۱۳۶۸ و از جبران را از چاپ پی‌نویس ۲ برگزیده‌ایم.

یک روز کسل‌کننده

محمد رضا گودرزی

ـ امروز تقی نیومده، برو رو دستگاش کارکن تا مال خودتو تعمیر کنن.

پرسی بود بدهیبت و قدیمی، جابه جا رنگهاش فرو ریخته و سیاهی و چرک جای آنها نشست کرده بود. روی سه‌پایه‌ای کج وکوله که ناشیانه جوشکاری شده بود نشستم و دستگاه را روشن کردم. قطعاتی که قرار بود پرس شوند، کنار دستم روی هم چیده شده بود.

«پوتیک تا... پوتیک تا... پوتیک تا...»

موسیقی خشن هر روزه، که دستها و پاها را به هماهنگی با خود وامی‌داشت، شروع شد. درکنار حرکات یکنواخت دست و پا، جوشش فکر بود در ذهن و چرخش دیوانه‌وار خاطره که زیر ضربات چکش‌وار پرس، هر دم به شکلی درمی‌آمد.

«سفره‌ای تهی، لقمه‌ای گره خورده در گلو، انگشتهایی به هم پیچان.»

ـ ذره ذره آب شدیم. یعنی زندگی اینه؟! ما چه گناهی کرده‌ایم؟

«تراشه‌های مداد. دفتری با لبه‌های برگشته. مشقی نیمه تمام.»

ـ بابا کی می‌ریم سینما؟

ـ تو به اونای دیگه چی کار داری، از خودت حرف بزن.

«تمسخری در کلام. حرکت بی‌هدف دست. این سو، دندانهایی جفت شده. ابروانی گره خورده، دستی مرتعش.»

ـ کسی نامه‌ی فدایت شوم درخونه‌ت نفرستاده. همینه که هس. می‌خوای بخواه، نمی‌خوای نخواه.

«پوتیک تا... پوتیک تا... پوتیک تا...»

نور اریب آفتابی که از دریچه‌های سقف به داخل کارگاه می‌تابید، ذرات ریز فلز شناور در هوا را نمایان می‌کرد. صدای گرگر کوره، هوا را لیسه می‌زد. پدال پرس با هر اشاره‌ی پای من سنبه‌ی سنگین را بالا می‌برد و پایین می‌آورد. گاهی وقتها در مقابل این جسم حجیم و موقر خود را قدرتی می‌دیدم که به سادگی قادر است فرمان خود را به این غول پا در زنجیر، دیکته کند. قطعه‌ی کار زیر پرس، فشار پا. کوبش بی‌امان سنبه، و



حس غروری گنگ و لغزنده. هوای سنگین و گس را به ریه‌ها کشیدم. آن دوده‌های معلقی که به کندی مقابل چهره‌ام می‌چرخیدند و با هر نفس من، اعماق وجودم را انباشته می‌کردند. حسی مبهم در فضا بود. مانند جانوری، بویی نامریی را در هوا حس می‌کردم. چشمهای غیر انسانی کارگران را می‌دیدم که در حدقه می‌چرخید و از ورای صورتکهای سیاه و کثیف آنها می‌درخشید، چنگالهای لرزان به سستی فولاد چرب و سرد را لمس می‌کردند. آن حس شوم مسلط بر فضا، چون لایه‌ی غلیظ و چربی که روی لباسهایم جا خوش کرده بود، کم کم براندامم نشست می‌کرد.

دستگاه سرخ شد، خاطره‌ها توده شدند و در هم شکستند. گردبادی از درد. گوشت و فلز درهم تنیدند. دودی خونرنگ و فرّار به خلاء گریخت. هیاهوی میرنده‌ی کارگران و...

چشم که باز کردم، سفیدی بر همه چیز و همه جا مسلط بود. پرده‌ی کمرنگ سرخی در باد تکان می‌خورد و به تدریج رنگ می‌باخت، طنین فلزگون صدایی از اعماق به گوشم رسید.

ـ دستتو تکون نده...

جسمی پیچیده در تنزیب، کنار بسترم جا خوش کرده بود. دست و ادراك درد. قطعه بلور شفافی که از ورای پنجه‌هایش همه چیز دیده می‌شد. کوتاه و سبك. چشمم را بستم. درد به تدریج رسوخ کرد. ذره ذره و زق‌زق‌کنان در اندامم خزید.

ـ مواظب خودت باش. این پرس قدیمیا زیاد مطمئن نیستن. یه دفه دیدی «پلاتینشون» جسبید و خودبخود رفتن رو «اتومات».

ـ به چی فکر می‌کنی؟

ـ به ترس. وحشتی که هیچوقت منو ول نمی‌کنه. مثل قوز به پشتم چسبیده و کمرمو دولا کرده. ترس آینده‌ی بچه‌ها. ترس فردای خودم. ترس خوراك. ترس کار. تا کی می‌شه دووم آورد؟

ـ فکر نکن، فقط بذار دست و پات کار کنه. بشین پشت دستگاه و پدالو فشار بده. تمام.

چهره‌ها جلو می‌آمدند و پوزه‌شان دراز می‌شد. تصویرهاشان انگار درآینه‌ای شگفت افتاده باشد، حجم معمول خود را رها کرده و هندسی شده بودند.

ـ بی‌احتیاطی از خودش بوده.

ـ معلوم نیست فکر و ذکرش کجا کار می‌کرده...

سعی کردم واکنش زنم را از دیدن دستم مجسم کنم. همین دیروز با هم بگو مگو کرده بودیم. اشکهاش شروع به غلتیدن کردند. بگذار گریه کند. «دیدی؟ دیدی دستمم قطع شد؟» یك مرتبه دلم برای خودم سوخت. قطره اشکی از گوشه‌ی چشمم به روی ملحفه غلتید. در مقابلم پرده‌ای از تارعنکبوت بود و تلاش بی‌انتهای انسانی ماقبل تاریخ برای از هم دریدن آن و به تدریج حضور در واقعیت منجمد اشیاء. کیفی سیاه. مردی عینك زده با کاغذی در دست.

«نگاهش انگار از فاصله‌های دور به سوی من آمد.»

ـ شب قبل از حادثه چند ساعت خوابیده بودی؟

ـ حسابش دستم نیست.

ـ تخمینی هم نمی‌تونی بگی؟

ـ اصولاً فرصت خوابیدن بیشتر از شیش ساعت نیست.

«خواب و لذت مخملینش. حسرتی موهن، دست نیافتنی و گنگ.»

ـ آهان!... خوب، اوضاع مالی‌ات چه طور است؟

ـ مثل اونای دیگه.

«چه کنکاشی با خود دارد! از سخن می‌گریزد و از پاسخ طفره می‌رود. مثل ماهی‌ای نرم و لغزان.»

ـ سعی کن از خودت حرف بزنی.

ـ آخه این چیزی نیست که پرسیدن لازم داشته باشد.

«بر شیطان لعنت. همه‌اش جوابهای سربالا... آن طرف میز زنم نشسته بود. نیمه قهر. اخم آلود، با جوابهای سربالا.»

ـ بالاخره شاید ارثی، پس‌اندازی، کمکی، چیزی.

ـ...

«جواب نده. در نتیجه، تأثیری ندارد. گزارش را طبق معمول تنظیم می‌کنم. به من چه که کی مقصر بوده است. مگر من کی هستم؟ از خودم چه دارم. برای عروسی هوشنگ مانده‌ام که از چه کسی لباس قرض بگیرم. با آن زبان اوراق.»

ـ مستأجری؟

ـ اینا چه ربطی به دستم داره؟

«لااله الاالله. این هم یك مأموریت خسته کننده. یك روز کسل کننده. معلوم نیست آدم کی بالاخره به آخر خط می‌رسد. شانه‌هایم دیگر طاقت کشیدن این زندگی سگی را ندارد.»

ـ ببین آقا جان، من باید این صورتجلسه را تنظیم کنم.

ـ خب تنظیم کن

«آنقدر خمیازه کشیدم که فکم درد گرفت. مگر من نمی‌خواستم همیشه سربلند باشم. وقتی امکاناتم ناچیز است، دیگر چه کاری از دستم برمی‌آید. گیرم که قهر کند. ناز کند. خودم را که نمی‌توانم بکشم.»

ـ پس درست و حسابی جواب بده... آن روز حالت چه طور بود؟

ـ مثل هر روز.

«در این بازی موش و گربه، معلوم نیست که کی گربه است، کی موش!»

ـ خوب... هر روز حالت چه طور بود؟

ـ بستگی به ساعتش داره. اول وقتا کسلم. وسط روز خسته‌ام. موقع رفتن سرحال می‌شم.

«باید دام را آماده کنم.»

ـ قاعدتاً باید برعکس باشه که! آدم هر چه بیشتر کار می‌کند، بیشتر خسته می‌شود.

ـ اگه جسمی باشد، آره. اما وقتی روحی شد، قضیه فرق می‌کنه.

«دیوارها همه سفید. بوی گیج کننده‌ی دارو. لبخند سفید پرستارها. قیافه‌ی گرفته و سفید بیمارها. دسته گلهای پژمرده‌ی سفید، در گلدانهای سفید.»

ـ خوب، حادثه چه وقت اتفاق افتاد؟

ـ اولای وقت.

«زمانی که وارد شدم، چه قدر آرام خوابیده بود. خطوط صورتش مرتب در تغییر بودند، زمزمه‌های نامفهومی به فضا پرتاب می‌کرد. اما حالا منم که در تله افتاده‌ام.»

ـ اِ... خیلی ممنون.



چند شاعر گمنام

■ فخرالدین سیفانی - نور

بر قله‌های سترگ ادبیات فارسی شعرایی چون حافظ، سعدی، مولوی، و... قرار دارند که در رفیع ترین نقاط این قلل سکنی گزیده‌اند و اندیشه‌ها و نگاههای زیادی را طی قرون به خود معطوف داشته‌اند. آنان درختان تناور و برومندی هستند که نهالان دیگر (شعرای متوسط) را در گسترهٔ سایه خود قرار داده‌اند و ظاهرا ما را بی‌نیاز از آنان می‌سازند. ولی بی انصافی است که گوشه چشمی و نیم نگاهی به شعرای متوسط و یا ضعیف نیندازیم و برای همیشه آنان را در تذکره‌ها و منابع ادبی و تاریخی مدفون سازیم. چه بسا آنان شعرای خوبی بوده‌اند که دست تطاول چرخ، مانع وصول آثار مکتوبشان به نسل‌های بعدی شده است. کما اینکه ما، در فهرست ابن ندیم گزیدهٔ صدها کتاب را می‌یابیم که امروزه جز نام، چیز دیگری از آنها باقی نمانده است. در ستیز قدرت بین شاهان و شهزادگان و رؤسای قبایل و زعمای قوم و خوانین «ناقص عقل» گاه شراره و لهیبی به دامن «روستازادگان دانشمند» می‌افتاد و حاصل عمری را بر باد می‌داد. کتابسوزیهای فراوانی که در گوشه و کنار ایران و جهان اتفاق افتاده است و استاد شهید مطهری وجوه مختلف و سوء استفاده‌هایی را که از این مسأله می‌شد به خوبی تبیین فرموده‌اند، موید این نکته است.

حتی شعرا و دانشمندان بزرگی چون رودکی و شیخ مفید (ره) و صدها رجل برجسته دیگر نیز شاید چنین سرنوشتی پیدا کرده و تمامی آثار آنها به ما نرسیده است. گویا آتش جهالت روزگار تر و خشک نمی‌شناسد. شاید غالب آنان توفیق تألیف مجدد رفیقشان نمی‌گردید که در این صورت از خاطره‌ها محو می‌شدند و یا فقط نامی از آنان به یادگار باقی می‌ماند.

از عصر صفویه به بعد نیز تاجران عالم نمای اروپایی این گنجینه‌های ملی را به ثمن بخس خریدند و به طرق مختلف به خارج از کشور منتقل ساختند که این خود حدیث مفصل دیگری دارد. و بدین ترتیب بخش دیگری از گنجینه ادبی ما به خارج از کشور منتقل شد.

طرح و ذکر نام شعرای متوسط گمنام چند فایده می‌تواند داشته باشد: اولا هم اکنون که مسألهٔ تهاجم فرهنگی موضوع مهم روز است و زرادخانه‌های فرهنگی غرب شروع به بمباران فرهنگی نموده و ریشه و اساس و پی و بنیاد ملت را به مدد خیل بی شمار سپاهیان فرهنگی ستون پنجمی خود نشانه رفته‌اند، طرح نام این شعرا و به تعبیر دیگر رجال فرهنگی گمنام که حاکی از قدرت، گستردگی و ریشه در اعماق فرهنگ و جامعه در قرون گذشته است و غرب بی‌ریشه فاقد آن است خالی از فایده نخواهد بود. دوم اینکه برای شناخت چهره‌های علمی و فرهنگی متشخص هر منطقه‌ای (به عنوان مثال: نور مازندران) باید زمینه‌های فرهنگی و تاریخی آن منطقه را شناخت چرا که: «زمین شوره سنبل بر نیارد.»

این رجال ثمره عصر، نسل و محیط خودند و بنابر این برای شناخت چهره‌های نامدار و برجسته علم و ادب ایران که از محیط نور برخاسته‌اند (مانند: ملاعلی نوری، میرزا حسین نوری، شیخ فضل‌الله نوری، نیما یوشیج، مرحوم سید اسماعیل عقیلی و....) شناخت محیط فرهنگی این منطقه ضرورت می‌یابد و این مطلب مختصر شاید کمکی به محققان این وادی بکند و به کارشان آید.

سوم آنکه بعضی از این افراد شاید سواد خواندن و نوشتن هم نداشته و تحصیلات کلاسیک نکرده باشند ولی به مدد استعداد خدادادی خویش توانستند جایی در تذکره‌ها و منابع به خود اختصاص دهند و نگاهها را به خویش معطوف سازند. این گونه افراد هم اکنون نیز در گوشه و کنار میهن اسلامیمان فراوان یافت می‌شوند که اگر از همان دوران طفولیت شناسایی شوند و پرورش صحیح یابند چه بسا سری از میان سرها برآورند. نگارنده افراد بی سواد، یا کم سواد و یا بی اطلاع از اوزان شعری و علم بدیع و عروض را می‌شناسد که اشعارشان از حیث وزن، قافیه، تصویر پردازی و جوهره شعری بسیار عالی است. اگر اینان از دوران طفولیت شناسایی می‌شدند و استعدادهای خدادادیشان پرورش می‌یافت، چه بسا امروزه که در دوران میانسالی و یا کهولت به سر می‌برند ادیبان برجسته‌ای به شمار می‌رفتند.

خلاصهٔ کلام آنکه شاید اشعار این شاعران بی نام و نشان به مذاق ما خوش نیاید اما به نظر می‌رسد که مستحق این باشند که بعد از چند قرن، حداقل نامی از آنان در یک نشریه ادبی آورده شود. اینک غبار زمان را از برخی چهره‌های ادبی می‌زداییم تا چه قبول افتد و...

ملا رشد رستمداری:

ظاهرا باید از شعرای عصر صفوی و یا قبل از صفویه باشد؛ چه از اواسط صفویه به بعد کلمه نور جایگزین رستمدار[۱] گردید و رجال سیاسی، علمی و فرهنگی به پسوند «نوری» اشتهار می‌یافتند. میرزا محمد طاهر نصر آبادی در تذکرهٔ خود این اشعار را از وی نقل کرده است:

شبی نرفته که از سنگسار اخترها
به رنگ کوه نپوشیم خلعت خارا

*

تا قیامت مژه بر هم نزنم گردانم
که امید نگهی روز جزا خواهد بود

*

هست این کره گل اثر مقبره‌ها
وین چرخ چو لوحی زبر مقبره‌ها
گیتی لحدی و ما همه مردهٔ او
خورشید چراغی به سر مقبره‌ها

*

«رشدی» بنشین بت هوا رابشکن
درمان مطلب دل دوا را بشکن
از خانه برون سنگ حوادث بارد
تا سرنشود شکسته پا را بشکن![۲]

میرزا نوری:

برادرزاده شیخ بهاءالدین محمد[۳] مرد ملایمی بود در کمال پرهیزگاری. مدتی شیخ الاسلام هرات بود. در نظم و نثر قادر بود و فتوی تخلص می کرد و در هرات از دنیا رفت.

پیش هر موی توام عرض نیاز دگرست
من بغل باز کنم چون تو کمر باز کنی
اول از روزنه خانه برون آ ز سری
آنقدر تاب ندارم که تو در بازکنی

*

وفای وعده همین بس که در دلت گذرد
که این اسیر بلاکش در انتظار من است

نوری:
وی بنا به گفتهٔ رازی در «هفت اقلیم» به جودت طبع و حلاوت گفتار اتصاف داشته، شعرش غایت جودت را داشته و این چند بیت از او مشهور است:

کسی که سجده محراب ابروی تو نکرد
درست نیست نمازش اگر قضا نکند

*

ای برده شراب شوق تو هوش از من
دریای غمت آمده در جوش از من
دارم گله‌ای اگر کنی گوش از من
یادآر که کرده‌ای فراموش از من(۴)

ملا علی نوری اصفهانی:

وی از بزرگترین حکمای الهی ـ اسلامی است که از افراد معدود و انگشت شمار سه چهار قرن اخیر است که تا عمق فلسفه صدرایی نفوذ کرده‌اند. ابتدای تحصیلش در مازندران و قزوین بوده سپس به اصفهان رفت و از محضر درس آقا محمد بیدآبادی و سید ابوالقاسم اصفهانی استفاده کرد و خود بزرگترین حوزه حکمت را در اصفهان دائر نمود.(۵)

ملاعلی نوری اگر چه به عنوان یك فیلسوف و متألّه شهرت عام یافت و نیازی به توصیف نیست اما وی طبع شعر داشته و ابیات زیر معروفترین اشعار وی به حساب می‌آید:

هر آه که بود در دل ما
برقی شد و سوخت حاصل ما
راز دل ما نمی‌شود فاش!
تا لاله نروید از گل ما

*

ز تنها گر تنی تنها نشیند
نشیند با خدا هر جا نشیند
ز خود تنها نشین نوری که سهل است!
گر از تنها تنی تنها نشیند

*

به کوی دوست روم چو غریب رسوایی
بود غریب رود چون به کعبه ترسایی
منم به دیر چو زاهد به کعبه چون ترسا
به غیر دیر و حرم هست هم مرا جایی

ملا علی نوری در سال ۱۲۴۶ هـ. ق بعد از هفتاد سال تدریس و تربیت هزاران شاگرد در اصفهان از دنیا رفت جنازه او را طبق وصیتنامه‌اش در کفش کن حضرت امیرالمؤمنین علی(ع) دفن کردند.

خسرو نوری:

نامش میرزاعلی مردان خان از شعرای متوسط نور در عصر صفویه است. بنابه گفته رضاقلی خان هدایت در مجمع الفصحاء(۶) وی بنای اشعار خود را بر قدح و مدح نهاده بود و عاقبت در نخجوان به سال ۱۱۹۸ هـ.ق در گذشت.

چند بیت زیر از بهترین اشعار او به شمار می‌رود:

دلم خلدبرین است و خیال یار رضوانش
خیابانش طریق عشق و سامان بیش از امکانش
شراب خوشگوارش زهر غم، مستیش هوشیاری
نعیمش محنت و قطع علایق حور و غلمانش
جداول جوی خون و چشم گریان، چشمه کوثر
مقاصد دوری از مقصود و راحت رنج دورانش
خدا خلاق خلق است و نبی‌الله مقصودش
نبی جان و جهان است و ولی الله جانانش
مسلمانی است زو باقی، کسی کز نامسلمانی
جز این داند، شوی کافر اگر خوانی مسلمانش
تکاور چون به هر میدان دهد جولان به کف چوگان
شود چرم زمین غلتان چو گوید پیش، چوگانش
بداستان کز شهان، احسان گدایان را طمع باشد
بود چشم کرم دایم شهان را از گدایانش
موحّد مؤمنی کاورا نباشد مهر او باشد
شریك شرك توحیدش قرین کفر ایمانش(۷)

الفت شاعر نوری:

وی فرزند میرزا کاظم بن زین العابدین بیك از نور و ساکن اصفهان بود و از شعرای بزرگ آن سامان محسوب می‌شد.
دیوان اشعار وی مشتمل بر ۳۴۰۰ بیت است مابین سالهای ۱۲۹۹ تا ۱۳۰۶ هـ ـ ق وفات کرد.(۸)

علی خاتمی نوری مشهور به علی بن‌ولی:

وی فرزند محمدولی در سال ۱۲۹۸ هـ.ش در قریه پیل از روستاهای اوزرود سفلی در نور متولد شد. بیش از پانزده سال در مسجد سپهسالار سابق (شهید مطهری) به تحصیل علوم مذهبی اشتغال داشت و به مدت هشت سال در روستاهای نور به شغل معلمی پرداخت و بقیه عمر خود را در دفتر اسناد رسمی تهران گذراند. وی عضو بسیاری از انجمنهای ادبی تهران (صائب، دانشوران، دین و دانش) بود و اشعار عرفانی و غیرمراثی او در نشریات این انجمنها درج گردیده است.

وی دو نوع تخلص در اشعارش داشت. در اشعار مراثی «علی بن ولی» و در اشعار غیرمراثی نوری یا خاتمی تخلص می‌جست. او در تمامی قالبهای شعری طبع آزمایی کرده است. شاعر در اواخر عمر تصمیم به انتشار مجموعه اشعار خود گرفت ولی اجل به وی مهلت نداد و تاکنون نیز دیوان اشعار وی که مشتمل برچندین هزار بیت است منتشر نشده است(۹) و به صورت دست نوشته گاه با تحریفاتی دردسترس مداحان اهل بیت قرار دارد. علی بن ولی در ترسیم و تصویر مظلومیتهای ائمه اطهار علیهم‌السلام بالاخص امام حسین (ع) و فاجعه عاشورا و بیان مصائب وارده براهل بیت توانا بود.

وی حافظ قرآن بود و مضامین قرآنی و احادیث نبوی در اشعار او از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. یکی از مخمسهای او با این مطلع شروع می‌شود:

شهسوار عرصه قل انما اندر کجاست
بعد حیدر تاجدار لافتی اندر کجاست

و ادامه می‌یابد:

... جبرئیلا ان هذاالیوم کالیوم النشور
فا اَشر بوا جمع القتیل العشق من ماه طهور
فاجعلوا الیوم کایام التی فیهاالسرور
زینوا جنات عدن کلهم غلمان و حور
ده تو برزینب تمام ماسوای جبرئیل

بررسی نقش احادیث و آیات قرآنی در اشعار علی‌بن ولی خود بحث مفصل و مستقلی طلب می‌کند. از آخرین اشعار وی که بعد اخلاقی و اجتماعی را در برمی گیرد رباعیات زیر را می توان برشمرد:

از شیر و پلنگ دست نیرو بستن
بازوی یلان سخت بازو بستن
چنگیز گرفتن و هلاکو بستن
نتوان، نتوان زبان بد گو بستن

*

گویند که دوزخ به جزا خواهد بود
هر اهل گناه را سزا خواهد بود
گیریم که ما را به جهنم ببرند
آنجا که خدا نیست کجا خواهد بود؟(۱۰)

● توضیحات

۱ ـ رستمدار به تعبیر امروزی مازندران غربی شامل مناطقی که از جنوب به کوههای لار و لاریجان و از شمال به دریای خزر و از شرق به آمل و از غرب به نوشهر محدود می گردد، اطلاق می شود. واژه نور که بخشی از رستمدار سابق را شامل می‌شود واژه‌ای جدید و مربوط به بعد از قرن هشتم هجری است و در منابع متقدم نیز رستمدار آمده است. چنانکه حمدالله مستوفی در نزهة‌القلوب ص ۱۶۰ می گوید: «رستمدار ولایتی است که قریب به سیصد پاره دیه از توابع آن است. هوایش به گرمی مایل است.» در هفت اقلیم امین احمد رازی ص ۱۲۰ و عالم آرای عباسی اسکندر بیك ترکمان ص ۵۳۴ (جلد دوم) نیز از رستمدار و اوضاع جغرافیایی، اقتصادی و سیاسی آن (به طور مختصر) ذکری به میان آمده است.

در مورد وجه تسمیه آن ظهیرالدین مرعشی در تاریخ طبرستان و رویان ص ۲۹ آن را تحریف شدهٔ استندر و استندریه می‌داند و می گوید: این اسم از استن به معنی کوه است. رابینو آن را ماخوذ از نام یکی از فرمانروایان سابق آن حدود می‌داند، (رابینو، سفرنامه مازندران و استرآباد ص ۵۷). اما به گمان نگارنده نظر صحیح آن است که رستمدار تحریف استاندار است. کلمهٔ استندار (استاندار) ماخوذ از استان ارمنی است که در آغاز زمین یا شهر متعلق به پادشاه بود که هنگام بروز فتنه، این کار به دستان دولتی به حاکمان لشگری مبدل می شدند.

۲ ـ نصرآبادی، میرزا محمدطاهر، تذکره نصرآبادی ص ۳۷۹.

۳ ـ شخصیت این فرد برای نگارنده مجهول است.

۴ ـ رازی، امین احمد، هفت اقلیم ص ۲۸۱ جلد دوم به تصحیح جوادفاضل.

۵ ـ مطهری، مرتضی، خدمات متقابل ایران و اسلام ص ۲۱۱ جلد دوم. برای اطلاع بیشتر از زندگینامه و آثار علمی ملاعلی نوری می توان به منابع زیر رجوع کرد:
ـ روضات الجنات فی احوال العلما و السادات ص ۴۱۷.
ـ ریاض العارفین ص ۳۲۸.
ـ مجمع الفصحاء جلد ۲ ص ۴۹۶.
ـ شمس التواریخ اعتماد السلطنه ص ۳۱.

۶ ـ هدایت، رضا قلی خان، مجمع الفصحاء ج ۲ ص ۲۱۲.

۷ ـ حبیب آبادی، مکارم الاثار جلد ۱ و ۲ صفحه ۶۰ـ۹۱.

۸ ـ حبیب آبادی، همانجا ص ۱۴۵۳ جلد چهارم. نگارنده تاکنون چنین دیوان شعری از وی ندیده است. شاید در گذر زمان از بین رفته و یا در گوشه‌ای نامعلوم افتاده باشد. متاسفانه مرحوم حبیب آبادی اطلاعات بیشتری در این مورد به دست نمی‌دهد.

۹ ـ این اطلاعات از طریق یکی از فرزندان ایشان به نگارنده داده شد.

۱۰ ـ نگارنده چندین دفتر از مجموعه اشعار مراثی علی بن‌ولی را جمع‌آوری نموده است تا خدا چه خواهد.

•نگاهی به «شاه لیر» اثر شکسپیر

«لیر» درجستجوی هویّت

•علی اکبر عقیلی آشتیانی

«شاه لیر» قهرمان اصلی نمایشنامه‌ای به همین نام را می‌توان به عنوان یك شخصیت «اگزیستانسیالیست» بررسی کرد. در این نمایشنامه، شکسپیر شخصیتی را معرفی می‌کند که در طول نمایش به طور دائم در جستجوی هویّت خود و خویشتن خویش است.

جستجو برای یافتن هویّت خویش ز کنجکاوی دربارهٔ این پرسش که «من کیستم؟» از دورترین زمانها وجود داشته است.

شاه لیر را می‌توان یك اثر اگزیستانسیالیستی دانست، زیرا با تعریفهایی که از این مکتب شده است سازگار است.

کارل یاسپرز فیلسوف آلمانی فلسفه وجود را چنین تعریف می‌کند: «طرز فکری که به وسیلهٔ آن انسان می‌کوشد تا خود باشد.»[۱]

تعریف دیگر از آن پل تیلیچ است که می‌گوید: «انسان موجودی است که دربارهٔ هستی (بودن) پرسش می‌کند.»[۲] ادموند فولر نویسندهٔ انسان در قصهٔ جدید این تعریف را به «اگزیستانسیالیسم واقعی» تعبیر می‌کند. چنانچه تعاریف فوق را در مورد شاه لیر به کار گیریم درمی‌یابیم که «لیر» هر دو ویژگی مشخّصی که در این تعاریف بیان شده است، دارد «لیر» پادشاهی است که ناخودآگاه خویش را از موقعیت اجتماعی خود محروم می‌کند تا خود باشد. وی مایل است دخترانش او را تنها به خاطر خودش دوست بدارند.

در این نمایشنامه همه چیز به خوبی پیش می‌رود تا وقتی که «لیر» تصمیم می‌گیرد قلمرو پادشاهی خود را بین سه دخترش تقسیم کند تا به قول خودش چند صباح واپسین زندگی را سبکبار به سوی مرگ برود. «لیر» از دختران خویش می‌خواهد بگویند تاچه اندازه به پدر خود مهر دارند تا وی متناسب با علاقهٔ آنان از قلمرو پادشاهی سهمی به آنها بدهد. گانریل، بزرگترین دختر لیر می‌گوید: «سرورم، مهر من به تو چنان بسیار است که سخن را یارای شرح آن نیست. من تو را از نور دیده و فضا و آزادی گرامی‌تر می‌دارم. تو را بیش از همهٔ چیزهای گرانبها چه نفیس وچه کمیاب دوست می‌دارم.»[۳] ریگان دختر میانی لیر می‌گوید: «سرورم... اعتراف می‌کنم که از همهٔ لذتها و خوشیهایی که کاملاً در دسترس حواس قرار دارد بیزارم و تنها عشق و ملاطفت شهریار مرا خوشحال و مسرور می‌گرداند...»[۴] و اما کردلیا کوچکترین دختر لیر که مهرش نسبت به پدر بیش از آنست که بر زبان آورد و از چاپلوسی خواهران خود نیز سخت آزرده است، درجواب پدر می‌گوید: «هیچ!» در اینجاست که لیر برای نخستین بار در اندیشهٔ تهی بودن دنیا فرو می‌رود: آنان که لیر را دوست دارند به خاطر عهد و میثاق و رشتهٔ وفاداریشان است که زندگی واقعی آنان است ولی جدا ازآن لیر کیست؟ در واقع هیچ! و آن هویت پادشاهی است که دیگر پادشاه نیست. هنگامی که لیر درباره هویت خود پرسش می‌کند، یکی از خادمان دخترش به نام اوسوالد به او می‌گوید تو پدر بانوی من هستی ولی دلقك لیر که ازوی زیرك‌تر است می‌گوید تو «سایهٔ لیر» هستی. کلمهٔ «سایه» یادآور نمایشنامهٔ «ریچارد دوم» است که هویّت خویش را در «آئینه» جستجو می‌کند. گفتگوی لیر با سایر شخصیتهای نمایشنامه مضمون «هیچ انگاری» را که لیر از زبان کردلیا شنیده و مایهٔ اشتغال فکری وی شده است در تمام طول نمایشنامه گسترش می‌دهد ـ کلمهٔ «هیچ» چهل و نه بار در نمایشنامه تکرار می‌شود.

هیچ (nothing) در زبان انگلیسی دو معنی دارد یکی علامت نفی دردستورزبان برابربا (not anything) است و دیگری مثبت به معنی چیزی است به نام «هیچ». «نورثراپ فرای» یکی از منتقدان شاه لیر بر این باور است که «در آثار شکسپیر کلمهٔ هیچ وقتی به معنی چیزی به نام «هیچ» است ومعمولاً به نبود ماهیت اشاره می‌کند و نه به پایان وجود.»[۵] ظاهراً حق با اوست زیرا وقتی ادگار پسر گلاستر می‌گوید: «ادگار من هیچ هستم» یعنی او دیگر ادگار نیست، اگرچه همچنان به زندگی ادامه می‌دهد و یا در نمایشنامهٔ «هاملت» وقتی وی می‌گوید پادشاه هیچ است یعنی کلودیوس پادشاه واقعی نیست اگرچه بر تخت سلطنت نشسته است.

از نظر بودائیان هند، فکر «هیچ» نوعی حالت مهر و شفقت نسبت به همه موجوداتی که گرفتار محنت یك هستی بی‌پایه هستند برمی‌انگیزد. در نمایشنامهٔ شاه لیر نیز از زمانی که تألّم «لیر» شروع می‌شود و وی احساس می‌کند که سلامت فکر او تهدید شده است، تازه از رنج دیگران آگاه می‌شود به طوریکه حتی نسبت به دلقك خود نیز احساس همدردی می‌کند، به او احترام می‌گذارد و در جائی می‌گوید «پسر بفرما». در اینجاست که زندگی جدیدی برای لیر آغاز می‌شود و او به خود می‌گوید خودت را در وضعیتی قرار بده تاوضع بی‌نوایان را حس کنی، و از این لحظه به بعد سؤالی که برای لیر ـ و در واقع برای کل نمایشنامه ـ مطرح است این است که چگونه با دنیا و خویشتن خویش که این چنین عیان گشته، از در سازش درآید؟ البته لیر نمی‌تواند با چنین دنیایی از در سازش درآید زیرا به محض دیدن تام بیچاره (تام بی‌نوا) که با او احساس همسانی می‌کند، و می‌پرسد: «آیا تو هم هرچه داشتی به دخترانت بخشیدی؟» دیوانه می‌شود. با این حال، دیوانگی و جنون وی چنان است که در حین آن، به حقیقتی می‌رسد که در دوران سلامت فکرش به آن دست نیافته بود. به نظر می‌رسد شکسپیر در اینجا از همان طنزی سودمی‌جوید که سوفکل در «اُدیپ شاه» بهره گرفته است اثری که به «شاه لیر» شباهت دارد. وی می‌خواهد نشان دهد که اشیاء تا چه اندازه با ظاهر آنها تفاوت دارد. در هر دو نمایشنامه، قهرمانان اصلی می‌کوشند تا هویت خویش را کشف کنند. اُدیپ که ظاهراً مردی خردمند است و اختیار کامل خود و مردم را در دست دارد، بر پایهٔ بی‌خبری از موقعیت واقعی خویش، همچون موجودی زندگی می‌کند که خدایان از او متنفرند. وی با کور کردن خود و ترك دیار به عنوان یك شخص مطرود به پایان سرنوشت خود می‌رسد. البته حقایق در نهایت بر او آشکار می‌شود و آن زمان است که درمی‌یابد کیست و این که همهٔ زندگی وی هیچ است. همین وضعیت در «شاه لیر» وجود دارد. به این ترتیب که در آغاز نمایش، لیر پادشاهی است با قصر مخصوص به خود و امرای تحت فرمان خویش ولی بعدها به فقیری تبدیل می‌شود که سرگردان در بیابانها در معرض باد و بوران در جستجوی هویت و





خویشتن واقعی خود است، هویتی که «هیچ» است و به قول دلقکش مانند صفر میان تهی است. خلنگ‌زار و کپرنماد این نیستی و هیچ بودن است. جالب آن که لیر حقیقت و عقل را در حالت جنون می‌یابد، همانگونه که امیر گلوسستر دیدن را بهنگام نابینائی می‌آموزد. گلوسستر می گوید: «آن زمان که می دیدم لغزیدم و خطا کردم.»[6]

درك این موضوع که چرا کار لیر به جنون می کشد مستلزم درك طبیعت انسان است. طبیعت انسان به گونه‌ای است که قادراست به چنان مقامی دست یابد که جز خدا نبیند و در عین حال می تواند از حیوان نیز پست‌تر گردد. در «شاه لیر» همچون «مکبث»، دنیای انسان و حیوان با هم مقایسه می شود. همان جذبهٔ شرارت‌آمیز فرارفتن از حدود توانایی بشر در نمایشنامهٔ «شاه لیر» نیز وجود دارد. تصاویر جانوران آنقدر آشکار است که نیازی به بحث مفصل ندارد. دختران لیر «ببر هستند، نه دختر». آنان خوی سگ دارند. چهره گانریل مثل گرگ است. با این حال دخترهای لیر کاری کرده‌اند که هیچ حیوانی حتی آن که بر اثر بدرفتاری به طور ناگهانی وحشی می شود، دست به آن نمی‌زند. لیر طبیعت را به خاطر ظلمی که دخترانش در حق او روا می‌دارند سرزنش می کند. به همین دلیل هنگامی که آنان را در یك دادگاه خیالی محاکمه می کند سئوالی بجا مطرح می سازد: «آیا علتی در طبیعت وجود دارد که قلب‌ها را سخت می کند؟» ظاهراً نمی‌داند وقتی انسان سقوط می کند از جانوران نیز پست‌تر می گردد. بنابراین انسان را نه تنها همچون حیوانی در لباس انسان می‌یابیم که با دنیای بیرون خود سازش یافته، بلکه موجودی است تابع روزگار. ادموند، با رئیس نگهبانان ـ که قرار است لیر و کردلیا را به زندان ببرد ـ این چنین سخن می گوید: «این را بدان که انسانها چنانند که زمانه و روزگار آنان را می سازد. رقیق‌القلب بودن زیبندهٔ شمشیر به کمر داشتن نیست.»[7] اربابانی که برای زیر دستان تکلیف معیّن می کنند آنان را به جانوران تبدیل می‌سازند. رئیس نگهبانان دربارهٔ وظیفه‌ای که به او محوّل شده می گوید: «من نه می توانم گاری بکشم و نه اینکه جو خشك نشخوار کنم. اگر این کار آدمی باشد انجامش می‌دهم.»[8] به هرحال وی کردلیا را اعدام می کند چون ادموند قول ترفیع به وی داده است.

وقتی «لیر» خود را با «تام بی‌نوا» که همچون آئینه‌ای لیر را در خود نشان می‌دهد همسان می بیند می‌پرسد:

«آیا بشر غیر از این است؟» ولی جواب خود را چنین می‌دهد: «تو خودت بشری، بشر واقعی، بشر بیچاره، مانند تو، جانوری فقیر و برهنه.» در این موقع است که وی شروع می کند به دریدن لباسهای خود تاآنچه را که از ارتباط او با جامعه بشر باقی مانده است از خوددور کند. وی می گوید: «دور شوید، خارج شوید ای عاریه‌ها...»[9]

بعد از این صحنه است که غرور و لجاجت، نومیدی و جنون لیر به خضوع و خشوع و یك نوع شناخت ازحقیقت و زندگی تبدیل می شود. در این مرحله است که وی حکیمانه‌ترین عبارتها را دربارهٔ زندگی و انسان بیان می کند. لیر دربارهٔ پوچی زندگی به گلوستر می گوید: «باید شکیبا باشی، ما گریه کنان به جهان قدم گذارده‌ایم و می‌دانی که وقتی برای نخستین بار در هوای زندگی و این جهان تنفس کردیم، گریه و فغان آغاز نمودیم... وقتی به دنیا می آییم به خاطر آن که قدم در جایگاه نادانان گذارده ایم، می گرییم.»[10]

از نظر لیر، زندگی نمایش خنده‌دار و بی مفهومی از دردها و رنجهایی است که به هیچ ختم می شود. به قول «مکبث»: «زندگی افسانه‌ای است که یك دیوانه آن را بیان می کند، پر از خشم و هیاهو و فاقد معنی.» «گلوسستر» همین مفهوم را بسیار فصیح بیان می کند: «ما در دست خدایان مانند مگس در چنگ پسران خردسال بازیگوش هستیم که ما را به خاطر تفریح خود می کشند»[11] ولی این فریادی است که گوش آسمان بدان بدهکار نیست. حتی اقدام به خودکشی نمی تواند اعتراضی نسبت به دنیا باشد.

گلوسستر اقدام به خودکشی می کند ولی نمی تواند دنیا را تکان دهد. گلوسستر این حقیقت رایافته است وقتی می گوید: «از این پس آنقدر تحمّل رنج می کنم تا خود فریاد برکشد. بس است، بس است و بمیرم»[12] گلوسستر بازمی گوید: «این جهان بزرگ نیز به همین ترتیب به سوی نیستی و نابودی خواهد گروید.»[13]

نمایشنامهٔ لیر شاه با کلمهٔ «هیچ» (nothing) شروع می شود و با همین کلمه پایان می‌یابد. همه شخصیتهای نمایشنامه یا می‌میرند و یا به قتل می‌رسند. حتی آنان که مانند ادگار، آلبانی و کنت باقی می‌مانند، تکه پاره‌های نابودشدهٔ طبیعت‌اند.

توضیحات:

۱. کارل یاسپرز، انسان در قرن جدید، ترجمه به انگلیسی توسط ادن وسدارپل ـ لندن ۱۹۵۱، مؤسسهٔ روتلج وکگان پل، ص۱۵۹
۲. ادموند فولر، انسان در قصه جدید، نیویورك، رندم هاوس ۱۱۵۸ ص۳
۳. لیرشاه ترجمه جواد پیمان ـ بنگاه ترجمه و نشر کتاب تهران ۱۳۴۷ ص۹۴
۴. همان کتاب ص۹۴
۵. نورتراپ فرای: شاه لیر، تراژدی انزوا، لندن، انتشارات مك میلان ۱۹۶۹، ص۲۶۵
۶. لیرشاه، ترجمهٔ جواد پیمان ـ ص۲۲۰
۷. همان، ص۲۷۲
۸. همان، ص۲۷۲
۹. همان، ص۱۹۶
۱۰. همان، ص۲۴۹
۱۱. همان، ص۲۲۱
۱۲. همان، ص۲۴۴
۱۳. همان، ص۲۴۷

رستم و تهمینه

● دکتر رحمان کارگشا



○ گفتم که خواجه کی به سر حجله می‌رود
گفت آنزمان که مشتری ومه قرین شود.

«حافظ»

در حماسهٔ «رستم و سهراب» داستان این طور شروع می‌شود که روزی رستم به شکارگاهی در نزدیکی سمنگان می‌رود، گورخری شکار کرده، بریان نموده و می‌خورد و سپس به خواب می‌رود، در حالی که «رخش» در چراگاه مشغول چرا است. هفت نفر از «سواران» سمنگان رد پای رخش را می‌بینند و بر اثر آن در چراگاه اورا یافته و جهت به بند آوردنش اقدام می‌کنند. و پس از دادن سه کشته موفق می‌شوند مهارش کنند تا او را با خود به سمنگان برند. آنگاه، از او به «تخمه کشی» پرداخته و موفق می‌شوند ۴۰ مادیان را حامله کنند. رستم پس از بیدار شدن چون رخش را نمی‌یابد برای یافتنش به سمنگان می‌رود و مورد استقبال شاه و بزرگان قرار می‌گیرد ودعوت می‌شود تا شب را مهمان وی باشد و فردا رخش را بیابد و برگردد.

رستم آن شب را در مجلس شاه سمنگان به می خوردن و عشرت می‌گذراند، چون به بستر می‌رود، اندکی بعد تهمینه را بر بالین خود می‌بیند که به وی اظهار محبت می‌کند. بلافاصله مراسم خواستگاری انجام شده و موبد آنان را به عقد یکدیگر درمی‌اورد. فردا صبح داماد یکشبه از پیدا شدن رخش اطلاع می‌یابد و با زن خود بدرود گفته، به زابلستان برمی‌گردد.

سؤالاتی که در این داستان مطرح می‌شود این است که: آیا آن سواران «رخش» را به طور اتفاقی ربوده‌اند ورفتن رستم به جستجوی اسبش به سمنگان و آمدن تهمینه بر بالین وی و ایجاد نطفه سهراب هم اتفاقی بوده و یا بر مبنای یك برنامهٔ حساب شده و نقشهٔ قبلی، رستم را جهت پیدایش یك نوه «سام وار» برای پادشاه سمنگان به بستر تهمینه کشیده‌اند؟

در اینجا سعی می‌شود که پیش آمدها به ترتیب مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد.

۱ـ سوارانی که‌رخش را گرفته و با خود به سمنگان برده‌اند افراد معمولی نبوده‌اند که اسبی را یافته و با خود ببرند، بلکه آنها از لشکریان بوده که رخش را می‌جسته‌اند:

پی رخش دیدند در مرغزار
بگشتند گرد لب جویبار
چو در دشت رخش یافتند
سوی بندکردنش بشتافتند
سواران زهرسو بر او تاختند
کمند کیانی درانداختند
چو رخش آن کمندسواران بدید
چو شیر ژیان آنگهی بررمید
یکی را به دندان سر از تن گسست
دو کس را به زخم لگد کرد پست

عقل حکم می‌کند، وقتی که سه تن از ترکان (اگر آنان را افراد عادی بدانیم) کشته می‌شوند، دیگران از وی بگریزند و جان خود را به در برند. امّا آنان مأمور بوده‌اند و می‌بایستی اسب را طبق دستور شاه به بند کشیده، با خود ببرند. پس، به تلاش خود ادامه می‌دهند:

سه تن کشته شد زان سواران چند
بیامد سررخش جنگی به بند
پس آنگه فکندند هر سو کمند
که تا گردن رخش کردند بند
گرفتند و بردند پویان به شهر
همی هر کس از رخش جستند بهر
بسوی فسیله[1] کشیدند رخش
بدان تا بیابند از رخش بخش
شنیدم که چل مادیان گُشْن[2] کرد
یکی تخم برداشت از وی بدرد

پیدا کردن چهل مادیان آمادهٔ جفتگیری (فَحل) فقط از یك اصطبل بزرگ با صدها اسب ممکن می‌شود که یك چنین امکانی در آن منطقه به احتمال قوی فقط در اختیار شاه سمنگان بوده است. دوران «فحل» در اسب فصلی است و آن فصل بهار است (به این ترتیب، رستم در فصل بهار با تهمینه وصلت کرده است) در این فصل هم اسب هر روز آمادگی باروری را ندارد بلکه در ماه یك بار چنین موقعیتی پیش می‌آید بنابراین، ازروی حساب احتمالات، چهل مادیان فقط از یك گلهٔ هزار تا هزار و پانصد اسبی می‌توانسته‌اند در یك روز حامله شوند.

۲ـ اینکه رستم پس از بیدار شدن در پی اسب خود به شهر سمنگان برود، خواستهٔ برنامه‌ریزان بوده است و به همین جهت هیچ کوششی جهت از بین بردن ردّپای رخش به عمل نیامده و رستم به راحتی ردّ اورا تا شهر سمنگان دنبال کرده است.

پی رخش برداشت ره برگرفت
پس از اندیشه‌ها در دل اندر گرفت

و موقعی که شاه سمنگان با رستم روبه رو می‌شود، اظهار فرمانبرداری می‌کند امّا علت پیاده آمدن رستم را نمی‌پُرسد، پنداری که منتظر «پیاده آمدن» او بوده واز مطرح کردن موضوع، بیم داشته است. رستم خود به این موضوع اشاره کرده می‌گوید:

بدو گفت رخش اندر این مرغزار
زمن دور شد بی‌لگام و فسار

کنون تا سمنگان «نشان پی» است
از آن سو کجا جویباروئی است
ترا باشد ار بازجویی سپاس
بیابی تو پاداش نیکی شناس
ورایدون که رخشم نیاید پدید
«سران» را بسی سر بخواهم برید

و در اینجا به وضوح اشاره می کند که این کار را لشگریان وی کرده اند.

۳ـ اما گرفتار کردن رخش برای این بوده است که رستم به سمنگان بیاید و حال که آمد قسمت دوم برنامه اجرا می شود.

بدو گفت شاه ای سرافراز مرد
نیارد کسی با تو این کار کرد
تو مهمان ما باش و تندی مکن
بکام تو گردد سراسر سُخن
یك امشب به می شاد داریم دل
وز اندیشه آزاد داریم دل

و آنگاه با اطمینان می گوید:

همی رخش رستم نماند نهان
چنان باره نامور در جهان
بجوئیم رخشت، بیاریم زود
ایا پرهنر مرد کار آزمود

و با این اطمینان رستم را به قصر خود می برد و از آنجا که یافتن رخش به فردا موکول می شود، رستم مجبور می شود شب را در آنجا بماند. شاه سمنگان برای جلب نظر رستم پذیرائی از وی را به حدّ کمال می رساند.

سپهبد ورا داد در کاخ جای
همی بود چون بنده به پیشش به پای
زشهر و زلشکر سران را بخواند
سزاوار با او به رامش نشاند
بفرمود خوالیگران را که خوان
بیارند و بنهند پیش گران

و برای آماده کردن وی:

یکی بزم خرّم بیاراستند
زترکان چینی قدح خواستند
گسارندهٔ باده و رود ساز
سیه چشم، گلرخ، بتان طراز
چو شد مست هنگام خواب آمدش
همی از نشستن شتاب آمدش

رستم را به بستر می برند، اما در اتاقی که تهمینه را به راحتی در آن راه بود و از همین جا تهمینه به بازی نقش خود می پردازد.

سخن گفته آمد نهفته براز
در خوابگه نرم کردند باز
یکی بنده شمعی معنبر بدست
خرامان بیامد ببالین مست

رستم که بر اثر رفتار پادشاه سمنگان دیگر به او بدگمان نبود و در مجلس شادی وطرب با او کم وبیش انس گرفته بود و در اثر مستی بسیار آسیب پذیر بود اینك در مقابل تهمینه قرار می گیرد که وی نخست زیبایی و دلربائی خود را بدو می نماید:

پس بنده اندر یکی ماهروی
چوخورشید تابان پر ازرنگ وبوی
دو ابرو کمان و دو گیسو کمند
ببالا بکردار سرو بلند
دو برگ گلش سوسن می سرشت
دو شمشاد عنبر فروش از بهشت
بناگوش تابنده خورشیدوار
فرو هشته زو حلقه گوشوار
لبان از طبرزد زبان از شکر
دهانش مکلّل به دُرّ و گوهر
ستاره نهان کرده زیر عقیق
تو گفتی ورا زهره آمد رفیق
دورخ چون عقیق یمانی به رنگ
دهان چون دل عاشقان گشته تنگ
روانش خرد بود و تن جان پاك
تو گفتی که بهره ندارد زخاك

طبیعی است که غریزه رستم درمقابل چنین جمالی بی اعتنا نمی ماند و از این روی:

ازو رستم شیر دل خیره ماند
برو بر جهان آفرین را بخواند
بپرسید ازو گفت نام تو چیست
چه جویی شب تیره کام تو چیست؟

دراینجا تهمینه نقش بعدی خود را بازی می کند و باگفتن اصل و نسب و اشاره به پاکدامنی خود رستم را مطمئن می کند که با زنی هوس ران روبه رو نیست:

یکی دخت شاه سمنگان منم
زپشت هزبر و پلنگان منم
بگیتی زشاهان مرا جفت نیست
چو من زیر چرخ کبود اندکیست
زپرده برون کس ندیده مرا
نه هرگز کس آوا شنیده مرا

آنگاه برای رفع هرگونه سوءظن، انگشت روی نقطه حساس و آنچه رستم همیشه بدان می بالد، گذاشته و دلیل عشق خود را پهلوانی رستم می خواند:

بکردار افسانه از هر کسی
شنیدم همی داستانت بسی
که از دیو وشیر و پلنگ و نهنگ
نترسی و هستی چنین تیز چنگ
شب تیره تنها بتوران شوی
بگردی در آن مرز و هم بغنوی
به تنها یکی گور بریان کنی
هوا را بشمشیر گریان کنی
بدرد دل شیر و چرم پلنگ
هر آنگه که گرز تو افتد بجنگ
چنین داستانها شنیدم زتو
بسی لب بدندان گزیدم زتو
بجستم همی کُفت و یال وبرت
بدین شهر کرد ایزد آبشخورت

و پس از این ستایشها دربارهٔ رستم و به دست آوردن دل او می گوید:

ترا ام کنون گر بخواهی مرا
نبیند همی مرغ و ماهی مرا
یکی آنکه بر تو چنین گشته ام
خرد را زبهر هوی کشته ام

آنگاه به اصل مطلب پرداخته و می گوید:

ودیگر که از تو مگر کردگار
نشاند یکی کودکم در کنار
مگر چون تو باشد بمردی و زور
سپهرش دهد بهره کیوان و هور

و برای این که هدیه و یا حتی «رشوه»ای هم به رستم بدهد، اشاره می کند که:

سه دیگر که رخشت بجای آورم
سمنگان همه زیر پای آورم

و به او می فهماند که رخش به عنوان گروگان نزد ما است و فقط به ازای این وصلت به تو برگردانده خواهد شد.

همهٔ این تمهیدات موثر واقع می شود:

چو رستم بدانسان پریچهر دید
زهر دانشی نزد او بهره دید
دگر آنکه از رخش داد آگهی
ندید ایچ فرجام جز فرّهی
برخویش خواندش چو سرو روان
بیامد خرامان بر پهلوان

رستم همان شب موبد را به خواستگاری نزد شاه سمنگان می فرستد و شاه اصلا از این موضوع تعجب نمی کند و حتی نمی پرسد دختری را که «زپرده برون کس ندیده» چطور رستم دراین وقت شب هوس خواستگاریش را کرده است و در حقیقت عکس العمل او نشان می دهد که خود در جریان قضایا قرار داشته است و در عوض:

خبر چون بشاه سمنگان رسید
از آن شادمانی دلش بر دمید
زپیوند رستم دلش شاد گشت
بسان یکی سرو آزاد گشت

گوئی خبر موفقیت نقشه، دل شاه سمنگان را شاد کرده بود و لذا فی المجلس:

بدان پهلوان داد آن دخت خویش
برآنسان که بودست آئین و کیش

و حال زمان نتیجه گیری و تحقق منظور نهائی فرا رسیده است:

چو خورشید روشن زچرخ بلند
همی خواست افکند مشکین کمند
زشبنم شد آن غنچه تازه پر
و یا حقه لعل شده پر زدُرّ
بکام صدف قطره اندر چکید
میانش یکی گوهر آمد پدید

حال تهمینه به آنچه خواسته رسیده و رستم هم وظیفهٔ خود را انجام داده است و به همین جهت هر دو می توانند به راحتی از یکدیگر جدا شوند بدون این که تهمینه از او بخواهد که وی را با خود ببرد و یا اینکه پیش او بماند. از سوی دیگر برای اطمینان خاطر:

بر رستم آمد گرانمایه شاه
بپرسیدش از خواب و آرامگاه

و وقتی که از «گشن» مطمئن شد:

چو این گفته شد مژده دادش به رخش
از او شادمان شد دل تاج بخش

در حقیقت موقعی که از بسته شدن نطفه اطمینان حاصل کرد گروگان را که رخش بود آزاد کرد:

چو نه ماه بگذشت بر دُخت شاه
یکی کودك آمد چو تابنده ماه
تو گفتی گو پیلتن رستمست
و یا سام شیرست یا نیر مست...

---

۱) فسیله: گله، رمه
۲) گُشن دادن: مایه آبستنی دادن

ارتباط مذهب و موسیقی سنتی در ایران

● سید مرتضی سید خاوری لنگرودی ـ قم

طبیعت اولین معلم موسیقی بشر بوده و انسان این صنعت را در اثر هوش و ذکاوت خداداد، رفته رفته تکمیل کرده است. به طوری که امروزه، تنها نمی توان گفت که موسیقی صنعت است، بلکه در عین حال هنر و علم و زبان است. در فلسفهٔ نظری ارسطو، موسیقی یکی از شعب ریاضی بشمار می‌رود و فیلسوفان اسلامی هم تقسیم‌بندی ارسطو را در کتابهای فلسفی ذکر کرده و موسیقی را جزء ریاضی محسوب داشته‌اند،



زیرا عنصر اصلی موسیقی، یعنی صوت و زیر و بمی اصوات، در اثر نسبت‌های ریاضی پیدا می شود و از طرفی چون تمام قواعد موسیقی به اندازهٔ ریاضی مسلّم و بدون تغییر نیست و ذوق و قریحهٔ سازنده و نوازنده هم در آن دخالت تام دارد، پس می توان آن را هنر نامید.

بنابراین موسیقی دارای دو جنبه است: جنبه علمی و جنبهٔ هنری. همچنین موسیقی از چشم بسیاری از صاحبنظران دارای دو جنبهٔ منفی (مبتذل) و مثبت است. موسیقی مثبت که برای تزکیهٔ نفس و ایجاد حسّ شفقت و مهربانی و بشردوستی و خداپرستی است و موسیقی مبتذل که ابتذال در کلام و آهنگ، نقش واقعی آن را به انحطاط کشیده و میل به شهوت‌رانی (در همه زمینه‌ها) و هوس پروری را جانشین آن می کند که به علّت انتشار این نوع موسیقی مبتذل و به تعبیری «شهوانی» در میان مردم، پیشوایان مذهب، برای جلوگیری از فساد اخلاق، موسیقی را حرام کرده و حقّ هم داشته‌اند. از طرف دیگر، بنا به علل متعدّد اجتماعی، از این هنر، همیشه به وسیلهٔ اقلیّت خاصّی استفاده‌های نابحق مادی می شده و رفتار فاقد اصالت و پاکیزگی این گروه موجب می شده که تودهٔ مردم و بخصوص اهل علم و تفکر، فرزندان خود را از اشتغال به موسیقی باز بدارند و به رشته‌های دیگر متوجّه کنند. موسیقی در ایام اخیر، پست‌ترین شغل به نظر می‌آمد و اگر در اوایل قرن حاضر کوششهای بزرگانی مثل میرزاعبدالله وسماع حضور نبود، شاید وضع عمومی قضاوت عامّه دربارهٔ موسیقیدانان از این هم بدتر می شد. قدما می گفتند: «این متولّی است که حرمت امامزاده را نگاه می‌دارد» و ما در این مقاله، بدون آنکه بخواهیم تقدّس خاصّی برای موسیقی قائل شویم، می‌خواهیم دورنمایی کلّی از اوضاع اهل موسیقی و علاقه‌مندان به آن در سده‌های گذشته، داشته باشیم. شاید نتایج این مقاله برای عده‌ای تعجّب‌آور باشد و مشکل بتوانند باور کنند که در قدیم، تعداد افراد قابل توجّهی از اهل فضل و اهل کسوت مقدّس روحانیت و علاقه‌مند به اهل بیت(ع)، به صنعت موسیقی وقوف تام و تمام داشتند و گاه از اساتید مسلّم به شمار می‌رفتند و از این راه ـ که در هنرهایی مثل تعزیه، شبیه خوانی، و... خلاصه «هنرآوازخوانی» منعکس می شود ـ چه خدماتی به موسیقی قدیم این مُلك شده است.

پس از استیلای خاندان آل طاهر بر خراسان و به سر آمدن خلافت اعراب در ایران، بین سالهای ۲۰۶ هجری تا ۶۱۶ هجری، و علیرغم ویرانگریهای بسیار مغولها در پایان این دوران، دانشمندان بزرگی چون ابونصر فارابی، بوعلی سینا، محمد غزالی، ذکریّای رازی، صفی‌الدین ارموی، قطب‌الدین شیرازی و عبدالقادر مراغه‌ای، افتخارات نوینی بر تاریخ تأثیر اسلام در ایران گذاشتند. شعرای بزرگی چون رودکی، فردوسی، سعدی، حافظ، مولوی، منوچهری، نظامی و جامی با سخنان بلیغ و اشعار فصیح برگرفته از متون اسلامی، گفتار و ادب پارسی را مزّین نمودند ولی با سپری شدن نفوذ خلفای تمدّن اُموی و عباسی که مشوّق و پناهی برای هنر موسیقی و قشر موسیقی‌دان بوده‌اند، دیگر جنبش ارزشمندی در این فاصله (و بخصوص دوران صفویه) در زمینهٔ موسیقی به عمل

نیامد. چنانکه بعد از فارابی، بوعلی سینا، صفی الدین و ابن غیبی، دیگر در زمینه موسیقی نظری کتاب بزرگی تألیف نشد و تاریخ موسیقی قدیم با فوت عبدالقادر مراغه‌ای در سنهٔ ۸۳۸ هجری در تاریکی فرو رفت؛

نوازندگان عزّت و جلال قدیم را به کلی از دست داده و جزء پست ترین طبقات جامعه به حساب می آمدند و در نتیجه روز به روز از تعداد آنها کاسته می شد. در چنین مقطع حسّاسی که خطر نابودی میراث موسیقی قدیم وجود داشت، با نفوذترین و مستحکم‌ترین پشتوانهٔ موسیقی قدیم، نوعی از انواع موسیقی که به نوعی موسیقی مذهبی نام دارد، موسیقی قدیم ایران را تا حدّی از ورطهٔ نابودی نجات بخشید. موسیقی مذهبی، علاوه بر دارا بودن محتوای غنی موسیقی کهن «به خصوص در موسیقی آوازی» همگام و همزبان با باورهای مذهبی مردم بود و این، در تکوین آن سهمی بسزا داشت. قدیمی ترین تاریخچهٔ این نوع موسیقی به دوران طایفهٔ آل بویه می‌رسد که برای اولین بار، به دستور احمد معزّالدوله در این طایفه، به احترام حضرت سیدالشهداء(ع) در دهه اول محرم، مراسم تعزیه با شکوه خاصی برگزار گردید و این وضع تا دوره سلجوقی ادامه پیدا کرد. در ایّام دههٔ عاشورا، مردم برای اجرای عزاداری، اشعاری می سرودند و آنها را با آهنگ مخصوصی می‌خواندند، در ماههای صفر و شبهای احیاء ماه رمضان نیز نوحه‌خوانی و سینه‌زنی رواج پیدا کرد. مراسم عزاداری به صورتهای مختلف اجراء می شد و هرصورت دارای محتوای خاصّی از موسیقی قدیم بود، از اهمّ انواع کلام موزون و آواز و موسیقی مذهبی موارد زیر را می توان نام برد:

۱ـ روضه خوانی: تاریخ روضه خوانی مقدّم بر تعزیه است و وجه تسمیهٔ آن، قرائت کتاب روضة‌الشهداء است که از دورهٔ صفویه شروع شد. در این مراسم، اشعاری با آهنگ محزون وغمناک به منظور متأثر ساختن حاضرین خوانده می شد. معمولاً اهل منبر دو طبقه بودند. یکی واعظین که بعد از خطبهٔ افتتاحیه و طرح یکی از آیات قرآنی و تحقیق دربارهٔ آن آیه، با ذکر امثال و حکم، مطالب عالی و اخلاقی و مذهبی را تشریح و توضیح می‌نمودند و در آخر هم به ذکر مصیبت می‌پرداختند. دستهٔ دوم روضه‌خوانان، که منبر را با سلام بر سیدالشهداء شروع کرده و بلافاصله وارد ذکر مصیبت می شدند، برای این دسته که آنها را ذاکرین می گفتند، آواز خوش و اطلاع از موسیقی جزء لوازم کار بود، زیرا هرکدام بهتر می توانستند اشعار را به کمك نغمات، بهتر جلوه دهند، منبرشان مستمع زیادتری پیدا می کرد. به همین خاطر، از این گروه عدّه زیادی به فن علمی و عملی موسیقی آشنایی داشتند و بعضاً کتابهای جامعی چون دُرّة‌التاج قطب‌الدین شیرازی را تدریس می کردند. پسوند «ذاکرین» نیز وجه مشخصهٔ عده زیادی از این گروه شد که اندکی از آنها، هنوز هم نزد اهل مطالعه و آشنایان به تاریخ موسیقی شهرت دارند. در این مجالس، همراه با سینه‌زنی و دسته‌گردانی، نغمات ملّی و آوازهای مقامی ایران به شکل روضه و در قالب اشعار مذهبی، شنوندگان را تحت تأثیر قرار می‌داد. این روش، وسیلهٔ بسیار خوبی برای نگهداری و اشاعهٔ موسیقی ملّی «به مفهوم حقیقی نه به اصطلاح امروز» بود. همچنین سینه‌زنی در حفظ و اشاعهٔ آهنگهای ضربی با میزان، سهم زیادی داشته است.

در زمان ناصرالدین قاجار، در میان اهل منبر، بعضی از لحاظ اطلاعات موسیقی و تسلّط به ردیف آوازی به مقام استادی رسیدند که ازآن جمله‌اند: ۱ـ حاج تاج نیشابوری، ملقب به تاج‌الواعظین که نقل می کنند تسلّط وی به ردیف آوازی و نغمه‌ها از طرفی و صوت خوش وی از طرف دیگر به حدّی بود که همین که او ازمنبری پائین می‌آمد، اکثر حضار به پا می‌خاستند تا خود را به مجلس دیگری که او بنا بود در آنجا منبر برود، برسانند و از صوت دلنشین وی استفاده کنند ۲ـ حاج میرزا لطف الله اصفهانی ۳ـ سیدباقر جندقی ۴ـ حاج سید حسن که معروف به حسن شبیه اصفهانی بود که در اطلاعات علمی و عملی موسیقی، تبحر بسیار داشت. ۵ـ شیخ طاهر خراسانی، ملقب به ضیاءالدین ۶ـ شیخ علی زرگر که از اعاظم مدّاحین استاد و بسیار خوش صوت و زیبا خوان بوده است.

از وعاظ خوش صوت دیگر آن دوره، خانواده ملك تفرشی [۱ ـ سید حبیب الله تفرشی (ملك الواعظین) ۲ ـ سید عزیز الله تفرشی (ملك الذاکرین) (که از قضات بود و اطلاعات موسیقی و صدای دلپذیر او را کسانی که شنیده‌اند، بسیار تحسین نموده‌اند. وی از بزرگترین خوانندگان دورهٔ میرزاحسینقلی است که با درویش‌خان و باقرخان کمانچه کش نیز معاشر بود و سید حسین طاهرزاده از او با احترام بسیار زیادی یاد می کرد) ۳ ـ (سید محمود سراج الذاکرین) ۴ ـ سید عباس معاون][خانواده سیف (سیف الذاکرین تبریزی و دو فرزندش مجدسیف و ناصر سیف)] [شیخ حبیب الله شمس‌الذاکرین کاشی که استاد مرحوم ابراهیم بوذری استاد موسیقی و خط) است] [شیخ عبدالحسین تبریزی که شاگرد مرحوم اقبال السلطان است] [خانوادهٔ رسائی نیز، همه اهل منبر و خوش آواز بوده‌اند، چنانکه میرزا طاهر ضیاء رسائی، ملقب به ضیاءالذاکرین در خواندن آواز و تصنیف و گرفتن ضرب نیز مهارت داشته و تصنیفهای قدیمی معروف به «کار عمل» را نیز بسیار خوب می خوانده و مرحوم استاد غلامحسین بنان از شاگردان اوست] از دیگر کسانی که اهل منبر بوده و صوت خوشی داشته، سید محمدرضای بدیع معروف به بدیع المتکلمین کاشی است که ردیف دان کاملی بوده و سبك درست خواندن را به خوبی می دانسته وی در زمرهٔ روحانیون آزادیخواه بود که در اوائل دورهٔ مشروطه، با حسن صوت و گفتار گرم خود، هواخواهانی یافت و مخصوصاً در استبداد صغیر، به موجب نامه‌ای که از مرجع وقت، یعنی آخوند ملامحمد کاظم خراسانی از نجف دریافت کرد، عَلَم مخالفت با محمدعلیشاه را برافراشت و از طرف انجمن فاطمیه که در تهران برای اعادهٔ مشروطیت اقدام می کرد، مأموریت یافت که به هر طریقی که بتواند، در تحریك احساسات مردم پیشقدم شود. وی بعدها دردورهٔ ناصرالملك نایب السلطنه، فکر عجیبی به خاطرش رسید، الاغی را انار بار کرده و در خیابانها، اشعار مناسبی را که پسرعمویش سید احمد خاوری درین موضوع ساخته بود، با آواز می خواند.

طبق گفتهٔ استاد محترم، جناب آقای عبدالحسین حایری، مرحوم بدیع معروف به «سید اناری» بوده و مورد احترام معمّرین قدیم تهرانی است که در سال ۱۳۴۰ درگذشت.

این اشعار، از نمونه اشعاری است که آن مرحوم می‌خوانده:

ای زبودت، قدرت یزدان پدیدار، ای انار
ای زجودت، بر نهال فیض حق بار، ای انار
ای درونت،چون دل مشروطه خواهان غیور
هست از فضل خدا، پردّر شهوار، ای انار
گر که الکاسب حبیب‌الله بود، قول رسول
مفتخوار، ازکسب داردبس چراعار؟ای‌انار

مردم به دور او گرد می آمدند و تأثیر موسیقی چنان آنها را مجذوب می کرد که یاران او و حامی مشروطه خواهان می گردیدند. در دفعهٔ دیگر که از طرف دولت وقت، «نمك» به انحصار درآمده بود، کاری که برخلاف میل مردم بود، مرحوم بدیع قصیدهٔ دیگری را به همین شیوه خواند که یك بیت آن چنین است:

گشت تا از دفتر مالیه نامش حك، نمك
برفقیران کرد عیش افزون و غم اندك، نمك

شعر فوق نیز از خاوری است که در آن زمان روزنامه می نوشت و نامه‌هایش دراثر مخالفت دولت وقت، توقیف می شد. در حقیقت می توان گفت که در تاریخ معاصر، این، اولین دفعه‌ایست که شعر و موسیقی و آواز خوش برای تبلیغات سیاسی به کار برده شده و حسن تأثیرهم داشته است. سید محمد رضای بدیع، پدر مرحوم سید جواد بدیع زاده است وی (سید محمد رضا) در سن بیست سالگی، همراه پدرش سید حسن «سلطان الواعظین» به تهران آمد و با خانوادهٔ سید علی اکبر شمس‌الواعظین کاشی که از اساتید منبر بود و صدایی خوش داشت وصلت کرد. سید علی اکبر فرزندی داشت به نام سید یحیی «سعید الواعظین» که بهترین صدا را داشت و مردی عالم و دانشمند بود و در انتخاب شعر و مضامین مناسب استاد بوده و صدایش رسا و به رموز موسیقی کاملا واقف بود. از دیگرروضه خوانان مشهور دوران قاجاریه که نامشان در دسترس است از حاجی ملاحسین، سید زین‌العابدین قراب کاشی، رضا قلی تجریشی، سید عبدالباقی بختیاری، ملاحسین، میرزا غلامحسین، جهانگیر، سید احمدخان، میرزارحیم، قلی خان، حاج بارك الله، حبیب‌الله اسب بمردی، ملاّ داداش طالقانی، بلال صمغ آبادی، میرزاحسینعلی شهریاری، حاج رجبعلی، محمد سولقانی، حاجی ملاکریم خیاب قزوینی، مجد سیف، ناصر سیف، سید محمود واعظی، لسان طالقانی، اعتماد شیرازی، شیخ اسدالله (امین الواعظین)، حسین حاج غفاری کاشی، حاج قربان خان و سید حبیب الله چاله حصاری نام برد.

۲ ـ نوحه خوانی: ارتباط نوحه با موسیقی ازروضه بیشتر است زیرا اشعار نوحه که برای سینه زنی سروده می شوند دارای ریتم و وزن بخصوصی هستند که با آهنگ بعضی از گوشه‌های آوازهای ایرانی اجرا می گردند و غالبا حالت تصنیف بخود می گیرند. اشعار نوحه را گذشته از شعرای معمولی، بعضی از شعرای معروف گفته‌اند که از جمله بهترین آنها، مرثیه‌های مذهبی یغمای جندقی، شاعر معروف است. این شاعر بزرگ از مبدعین انقلاب ادبی است. وی مبتکر سبکی است در مرثیه سازی که آن را نوحه سینه

زنی می گویند و به واسطهٔ کوتاهی و بلندی مصراعها، برای آهنگ موسیقی متناسب می‌باشد و به همین جهت به طرز نوحه، با نغمه‌های مخصوصی خوانده می‌شود. از جمله کسانی که معلم این فن بوده‌اند، میرزا محمد مکتب دار اصفهانی است.

وی طرز صحیح خواندن اشعار نوحه و تلفیق آنها را با نغمات موسیقی به خوبی می‌دانسته و به اشخاصی که می‌خواستند آهنگهای نوحه سینه زنی را فرا گیرند، تعلیم می‌داده است، لذا خواندن نوحه، فنی به شمار می‌آمده و باید این کار را از اشخاصی که اهل اطلاع بودند یاد بگیرند. بسیاری از اشعار این نوحه‌ها در کتابهای قدیمی محفوظ است و اگر به افرادی که روایت‌های صحیح قدیمی از موسیقی مخصوص نوحه را درست اجرا می‌کنند دسترسی پیدا شود، خواهند شنید که برخلاف گفتهٔ امروز، غم و اندوه جاری در این موسیقی به هیچ وجه اغراق شده و مبالغه‌آمیز نیست و سعی در غرقه کردن مستمع در این «غم» نمی‌کند، بلکه در جهت تحریک احساسات عالی اوست.

نقل می‌کنند که استاد بزرگ موسیقی در دوران ما، مرحوم ابوالحسن صبا، رفتن به مجالس روضه و نوحه و تعزیه را به شاگردان خود بسیار توصیه می‌کرد و می‌گفت: در هیچ جا نمی‌توانید به این اندازه به رموز موسیقی واقف شوید، به خصوص در آواز و گوشه‌های مهجور ردیف آوازی و زیبا سازی حالات. خود مرحوم ابوالحسن صبا از مراجعان دائم مجالس ذکر و دعای اهل حق بود و به سید حبیب الله ستایشگر، مداح بسیار خوشخوان و موسیقی شناس آن زمان ارادت بسیاری داشت. البته باید در نظر بگیریم که موسیقی آن زمان به واسطهٔ نبودن انبوه رسانه‌ها و نوارهای کاست و بی‌رغبتی مردم به فرهنگهای غیراصیل، چقدر سالم مانده بود و «درست خوانها» زیاد بودند، درحالی که امروز، حتی خیلی از نوحه‌خوانها و روضه خوانها و... خلاصه افراد این صنف شریف نیز دچار انحراف ذوقی شده و با اشعار فاخر، آوازهایی را می‌خوانند که نه ملی و نه ایرانی است و نه هنری و نه مذهبی، بلکه برگرفته از موسیقی روز است.

۳ـ گفتن اذان و مناجات: گفتن اذان از بدو اسلام معمول و متداول بود و گویندهٔ آن از میان مردم خوش صدا انتخاب می‌شد. اذان اغلب در آواز ترک و شور و شهناز گفته می‌شود. در دوره‌های اخیر، حاج قربان خان و سید حبیب الله چاله حصاری از افرادی بوده‌اند که اهل موسیقی بوده و اذان آنها شنوندگان را بسیار تحت تاثیر قرار می‌داده است. از مؤذنان مشهور دیگر: حاج سیدابوالحسن دماوندی معروف به جناب دماوندی است که از معروف‌ترین خوانندگان عهد قاجار بود و صفحات زیادی به همراه تار میرزا حسینقلی و درویش خان و میرزا غلامرضای شیرازی و علی اکبر شهنازی و... دارد.

نامبرده به انواع موسیقی ملّی بسیار مسلط بوده و همگی استادی او را ستوده‌اند. صفحه‌ای هم دارد که در یک روی آن اذان خوانده (در ترک) و روی دیگر را در کردی بیات، با آوازی بسیار خوش و گرم و مردانه مناجات کرده است، آنچنان که همه را به وجد می‌آورد، تا جایی که مسئول ضبط، گویا اختیار خود را از دست داده و در آخر صفحه بانگ برمی‌دارد، جناب! قبول باشد انشاالله. و خواننده می‌گوید، خدا قبول کند! از مؤذنان معروف این زمان، مؤذن‌زاده اردبیلی (پدر و پسر) هستند که صدای خوششان از رادیو و تلویزیون پخش می‌شود.

در زمان قاجار، خواندن مناجات نیز معمول گردید و اساتید موسیقی که دارای صدای خوش بودند، علاوه برخواندن اذان به خواندن مناجات هم می‌پرداختند که بهترین نمونهٔ آن، مناجاتهای خواجه عبدالله انصاری است که به نثر فصیح فارسی نوشته شده است. مناجات با آهنگ و لحن خاصّی توأم بوده و خوانندهٔ آن، به گوشه‌های آوازی موسیقی ایرانی آشنایی داشت، مانند سیدحسین عندلیب اصفهانی که به رموز موسیقی، آشنایی بسزا داشت و اشعار را در گوشه‌های مختلف و متنوّع دستگاهها می‌خوانده است. همچنین مرحوم عندلیب گلپایگانی که در حوالی خوانسار و گلپایگان، استاد مسلّم بود و خوانندهٔ فقید، ادیب خوانساری نیز نزد او شاگردی کرده است. جالب این که مرحوم ادیب، خود نیز مدّتها مؤذنی و مکبّری کرده و صدایش زینت بخش گلدسته‌های مساجد خوانسار و گلپایگان بود. همچنین دوست و همتای او، مرحوم جلال تاج اصفهانی که خود اصلاً روحانی زاده بود. او فرزند تاج الواعظین اصفهانی است که خود نیز، صوت خوش داشت و پسر را نزد استاد معروف آن دوره، سید عبدالرّحیم اصفهانی به شاگردی گذاشت. خود تاج و ادیب مدّتها، تا دورهٔ تغییر لباس در دوران رضاخان به کسوت روحانیت بودند.

استاد فقید، سیدحسین طاهرزاده نیز تا سن چهل و چند سالگی به لباس روحانیت ملّبس بود تا وقتی که از سوی دولت وقت تغییر لباس اجباری شد، لباس خود را تغییر نداد.

خانوادهٔ صدری اصفهانی (که مرحوم طاهرزاده نیز از افراد این خانواده به شمار می‌رفت) نیز همگی در این کار بوده و دارای صوت خوش بوده‌اند و چهرهٔ بزرگ این خاندان، مرحوم حاج صدرالمحدثین اصفهانی است که محقق محترم، آقای دکتر ساسان سپنتا در مقالهٔ جامعی به بررسی آن پرداخته‌اند. چنانکه مشاهد می‌شود، در یکصد سال گذشته علمای مذهبی و اساتید مناجات از این طریق، به طور غیر مستقیم برای اشاعهٔ ردیف آوازی ما خدمات ارزنده‌ای به عمل آورده‌اند.

۴ـ تعزیه، نمایشی است که برای بزرگداشت شهادت امام حسین(ع) اجرا می‌شود و در آن اشعاری را در مایه‌های ردیف آوازی ایران می‌خوانند. بنابراین می‌توان گفت، تعزیه نمایشنامهٔ مذهبی توأم با نوعی موسیقی و یا کلام موزون سنتی است. نوازندگی تعزیه در ابتدا به عهدهٔ نقاره‌چیان بوده ولی بعدها که موزیک نظام به شکل نوین دارالفنون تشکیل شد، اجرای موسیقی تعزیه را هم به عهده گرفت و حتی بیشتر اوقات، سالار معزّز (موسیقیدان و رئیس موزیک مدرسهٔ دارالفنون، شخصاً در جلو دسته حرکت میکرد. «کار گردانان تعزیه» را معین البکا می‌نامیدند. آنان معمولاً در کارگردانی مهارت کامل داشته و حتی در موسیقی نیز از اطلاعات کافی بهره‌مند بودند. معین البکاها، به صورت غیر مستقیم در نگهداری و اشاعهٔ موسیقی ملّی ایران سهم زیادی دارند، چرا که برای اجرای مقصودشان همهٔ اشخاصی را که صدای خوش داشتند، از سراسر کشور جمع می‌کردند و در تهران زیر نظر استادان موسیقی تحت تعلیم قرار می‌دادند و به این نحو، دستگاهها و آوازهای موسیقی ملّی در سینهٔ خوانندگان تعزیه که شبیه خوان نامیده می‌شوند، محفوظ می‌ماند.

شبیه‌خوانها نقش خود را با اشعاریکه به آنها داده می‌شد، در آواز و آهنگ خاصّی می‌خواندند که هر شبیه‌خوان همیشه می‌بایست همان آواز را بخواند. مثلاً کسی که نقش شبیه حضرت عبّاس(ع) را ایفا می‌کرد در دستگاه چهارگاه می‌خواند، کسی که شبیه حُر می‌شد، آواز عراق می‌خواند. شبیه حضرت زینب(س) گوشهٔ معروف «گوری» را زمزمه می‌کرد و عبدالله بن الحسن گوشه‌ای از راک می‌خواند (که به همین جهت قسمتی از این گوشه در میان تعزیه خوانهای آن زمان و موسیقی‌دانان امروز به «راک عبدالله» معروف شد). از قدیمیترین موسیقی‌دانانی که شبیه‌خوانان را تعلیم می‌دادند، استاد علی حسین قزوینی است که در موسیقی اطلاعات بسیاری داشته است. دیگر از استادان این زمان، میرزا حسن قزوینی است که از بستگان نزدیک علی حسین است. وی مردی متدّین و خوش صدا بود که اطلاعات زیادی از موسیقی ایرانی داشت. میرزا حسن شاگردان زیادی تربیت کرد که بهترین آنها از این قرارند:

ملا عبدالکریم جناب، حاجی قربان خان شاهی و ابوالحسن اقبال آذر، ملّقب به اقبال السلطان، خوانندهٔ مشهور آذربایجان که در خواندن تعزیه و آوازهای موسیقی ایرانی استاد بوده است.

از دیگر تعزیه‌خوانان خوش‌آواز، سید زین‌العابدین قراب کاشی و رضا قلی تجریشی هستند. سید عبدالباقی بختیاری که معین البکای اصفهان بوده شاگردی داشته است به نام سید حسن شبیه(اصفهانی) که به قول مرحوم طاهرزاده (استاد آواز ایران) وی مثل کتاب موسیقی بود و از ردیف اطلاع کامل داشت و تحریر صدایش بسیار متنوّع بود. همچنین ملا حسین امام خوان، میرزا غلامحسین عباس خوان، جهانگیر مسلم‌خوان، سیداحمد خان (نامبرده اوّلین خواننده‌ای است که صفحات موسیقی از او به یادگار مانده است)، میرزا رحیم کمانچه‌کش، استادِ مرحوم روح‌الله خالقی، و نیز قلی‌خان شاهی که خوانندهٔ مجلسی نیز بوده و تصنیف هم می‌خوانده و صفحاتی از او به یادگار مانده است. استاد محترم جناب آقای دکتر جابر عناصری مقالات مبسوطی در شرح و توضیح اشعار و آلات موسیقی مورد استفاده در تعزیه نگاشته‌اند (سری فصلنامه‌های آهنگ) و وجه علمی این تحقیقات مفید را جناب آقای دکتر محمّد تقی مسعودیه استاد دانشگاه در کتاب بسیار معتبر «موسیقی تعزیه» دنبال نموده‌اند و اشعار را ثبت و موسیقی را آوا نگاری کرده‌اند که از کتابهای مهم در بارهٔ موسیقی تعزیه به شمار می‌آید. جزوه کوچکی از مرحوم ابراهیم بوذری نیز به نام «تعزیه در ایران» و دو مجلس آن نیز سالها قبل منتشر شد که اکنون نایاب است.

برنامه جالب و دیدنی سینماهای

استقلال • شهر تماشا • فرهنگ • صحرا • رودکی

تلفن ۸۹۳۹۴۲ — تلفن ۹۲۲۵۴۸ — تلفن ۳۶۱۲۰۵ — تلفن ۲۵۳۳۳۲ — تلفن ۳۰۳۲۶۸

ملت • تیسفون • کارون • ستاره و جمهوری

تلفن ۳۱۱۳۷۶۸ — تلفن ۵۴۱۸۸۲ — تلفن ۹۵۵۱۶۵ — تلفن ۵۸۹۲۳۳ — سینما خانوادگی تلفن ۶۶۵۳۰۷

دلاوران کوچه دلگشا

جمشید مشایخی
علیرضا خمسه
خسرو دستگیر
زهره حمیدی
صدیقه کیانفر
مژگان خورشیدی
اکبر دودکار
احمدرضا اسعدی
فرهاد خانمحمدی
مهیار بهبودی
شهلا ریاحی

تدوین
حسین زنده‌باف
فیلمبردار
حسن پویا
مدیر تولید
محمدصادق ادیب
کارگردان
حسن هدایت

پخش: گروه فیلمسازی حمراء

کلاس موسیقی سنتی فرزانه
کرج ـ تلفن ۳۰۲۲۹

قائم
ترم جدید
صبح و عصر
آموزشگاه آزاد دخترانه
تکدرس اول تا چهارم
کنکور و تقویتی
تهران نو بعد از ۳۰ متری
نارمک ایستگاه بلال حبشی
تلفن ۷۴۱۱۸۷۸

آموزش تندخوانی

(مکاتبه‌ای ـ حضوری)

مهارتهای مطالعه خود را
۲ تا ۱۰ برابر افزایش دهید:
سرعت مطالعه، درک، حافظه
موسسه تندخوانی نصرت
مبتکر آموزش تندخوانی در ایران
عضو انجمن بین المللی مطالعه
تلفن: ۶۸۰۷۳۷ـ۸۰۱۷۰۷۰

بسمه تعالی



قابل توجه
موسسات فرهنگی و انتشاراتی دولتی و خصوصی درسراسر کشور

اولین نمایشگاه کتاب نوار نشریات و پوستر
در استان مرزی (اردبیل) برگزار خواهد شد.
مهلت ثبت نام از داوطلبین ۷۲/۳/۳۰ تلفن
تماس ۸۸۲۹۳۷۵ـ۸۸۲۰۲۱۴ـ۸۳۱۰۵۳

سازماندهی نمایشگاههای کتاب
ستاد اجرائی نمایشگاهها



● نگاهی به «گزیدهٔ حدیقهٔ سنایی» از دکتر عسگر حقوقی

تفاسیر و معانی متفاوت برای یک شعر

■ دکتر احمد فرشبافیان - تبریز

سنائی از جملهٔ آن شاعرانی است که آثارشان کمتر مورد تحقیق و بررسی قرار گرفته است. خداوند مشمول عنایت خود کند مدرس رضوی استاد فاضل و دانشمند دانشگاه تهران را که تا آنجا که از یك بشر ساخته است در تصحیح متن «حدیقة الحقیقه» و شرح بسیاری ازمشکلات آن کوشید و با تحمل مصائب و زحمات توان‌فرسا اثری، نفیس و ماندگار از خود به جای نهاد.

با این همه هنوز هم مشکلات و گره های بس ظریف در حدیقه هست که باید گشوده شود؛ و ازاین‌رو هر حرفی که درمورد حدیقه گفته شود شنیدنی و تازه خواهد بود.

با این نیت گزیده‌های دکتر عسگر حقوقی استاد محترم دانشگاه تهران راکه از حدیقهٔ سنائی ترتیب داده‌اند برای یافتن پاسخ بعضی سؤالاتی که داشتم، گشودم. و البته پاسخهای خود را یافتم. اما در ضمن مطالعهٔ آن، مطالبی به نظرم رسیدکه تصور می‌کنم برای دوستداران آثار سنائی خالی از فایده نباشد.

□

مؤلف محترم در این گزیده بحق ازعهدهٔ توضیح مفردات عرفانی و فلسفی و کلامی ابیات به خوبی برآمده و خوانندگان اثر خود را ازمراجعه به هر مأخذ و مرجعی در این زمینه بی‌نیاز کرده‌اند. - سعیشان مشکور باد. - تنها عیب شیوهٔ دکتر حقوقی این است که (البته اگر بتوان آن را عیب و ایراد نامید) بیش از حد لزوم به شرح جزئیات پرداخته‌اند. به نحوی که برای خوانندگان و علاقه‌مندانی در سطح کتاب حدیقه، ملال‌آور به نظر می‌رسد. ازقبیل:

خرد بخش: بجای خرد بخشنده مانند شفابخش (ص ۲۳)

کویْ: بر وزن جوی راه فراخ و گشاده را گویند (ص ۶۰)

حاجتمند: حاجت + مند: نیازمند، محتاج (ص ۴۱)

یوم: روز و آن مدتی است از طلوع فجر تا غروب آفتاب و مطلقاً وقت و جمع آن ایام (ص۵۴)

زر: فلزی است گرانبها و برنگ زرد و درخشان و قابل تورّق که برای ساختن...(ص۷۳)

علاوه بر این، در تفسیر بعضی از لغات و ابیات گاهی ازمعنی واقعی لغت و متن خارج شده و معانی دیگری را مورد توجه قرار داده‌اند. شاید بتوان این قضیه را به برداشتهای متفاوت از یك شعر یا اشعار خاصی نسبت داد امادر بعضی موارد، اشتباهات کاملاً روشن و غیرقابل انکارند که در زیر به چند مورد اشاره می‌شود:

□ ص ۲۳:

آتش و آب و باد و خاك سکون
همه در امر قدرتت بی‌چون

درمعنی «سکون» نوشته‌اند: سکون: آرامش مقابل حرکت...

چنانکه ملاحظه می شود سکون به صورت مصدر معنی شده که در بیت فوق چندان مناسب نیست.

دراین بیت مصدر به معنی صفت یعنی سکون به معنی ساکن به کار رفته است. البته نظایر این استعمال در ادب فارسی کم نیست. مانند دو شاهد عدل و عدلین دو شاهد عادل (فرهنگ فارسی معین)

□ ص ۳۹:

جسم را قسم راحت آمد و رنج
روح را راحت است همچون گنج
لیك ماری شکنج بر سر اوست
دست و پای خرد برابر اوست

درمعنی این دو بیت چنین نوشته‌اند:

«بهره و نصیب روح، راحت و رنج است ولی راحت و آسایش روح را چون گنجی پر بها است مار شکنجه و تعذیب بر سر او قرار دارد ولی در مقابل

عقل و خرد نیز خودنمائی می کند...» چنانکه ازمصراع اول بیت اول به وضوح برمی آید، منظور سنائی این نیست که بهره و نصیب روح راحت و رنج است. اومی گوید: بهره و نصیب «جسم» راحت و رنج است و نیز شکنج در بیت دوم به معنی شکنجه و تعذیب مورد نظر سنائی نبوده است «شکنج» بدانسان که در تعلیقات مدرس رضوی هم آمده، نوعی مار است که در این بیت استعاره ازنفس «امارة بالسوء» می باشد و کار خرد هم خودنمائی در برابر آن نیست. وظیفهٔ او گشودن حلقه های این مار و رفع مزاحمت آن است. معنی دو بیت در تعلیقات مدرس رضوی چنین آمده:

«تن آدمی را، هم راحت و هم رنج باشد و روح مجرد را راحت تمام است و در او گنجی است نهانی اما این گنج را ماری سهمناك که مادر نفس است و یا به عبارت دیگر نفس اماره نگهبان است و دست و پای خرد که از راه استعاره خرد دوراندیش مراد است حامی او و شکنج نوعی مار است که بعضی گفته اند مار سرخ باشد» (تعلیقات مدرس رضوی ص ۱۳۱)

□ ص ۴۰:

در توضیح بیت: طاعت و معصیت تو را تنگ است / ورنه زی او به رنگ یکرنگ است؛ نوشته اند: «تنگ درمعنای ناموس و عار هر دو آمده اینجا چون با طاعت آمده درمعنای نخست مناسبتر است ولی با معصیت معنی عار متناسب می آید مصراع دوم که طالب معنی دو رنگی است به مصراع اول جز با این تعبیر درست نمی آید...»

به نظر می آید که شرح مدرس رضوی در تعلیقات حدیقه در مورد این بیت به اندازهٔ کافی رسا باشد. آنجا که می نویسند: «تنگ هم به معنی ناموس و هم به معنی عیب و عار و در این مصرع نظر به طاعت به معنی ناموس است و نسبت به معصیت به معنی عار یعنی فرمانبرداری و نافرمانی نسبت به تو خوب و بد است ولی نسبت به ذات باری بی تفاوت است» (ص ۱۳۶)

□ ص ۴۲:

جنبش چرخ بی سکون و زمین
هست چون مور در دم تنین
مور را اژدها فرو نبرد
گردش چرخ بی خبر گذرد
بی خبروار در مشیمهٔ لا
کرده درکار آسیای بلا

در توضیح معنی سه بیت نوشته اند: «جنبش چرخ ساکن و زمین همچو مور در دم اژدهای لا است و در بیت بعد جنبش چرخ و زمین را به مور تشبیه کرده می گوید همانطور که مور از فرط بی وجودی چون در دهان اژدها فرود رود و در آن گذر کند از گردش در محل فنا و نیستی بی خبر است چرخ و فلك نیز ازگردش در دهان اژدهای فنا بی خبرند و در عین بی خبری در مشیمهٔ نیستی اند در حالی که خداوند آسیای بلا را یعنی همان چرخ و فلك را بر کار کرده است که بر مادون خود بلا می ریزد و خود ازآن آگاه نیست...»

درمتن بالا «بی سکون» هرگز در معنی ساکن به کار نرفته و معنی آن متحرك است. چگونه توان گفت که چرخ هم جنبش داردو هم ساکن است؟ دیگر این که تشبیه جنبش به مور تشبیه مشخصی نیست و طرفین تشبیه درآن نامأنوس می باشد و در این میان تکلیف «زمین» هم معلوم نگردیده آیا خود زمین است که به مور تشبیه شده یا جنبش آن. قدما که زمین را ساکن می دانستند بعد ازاین تشبیه «زمین» فراموش شده تنها چرخ است که بی خبروار در دهان اژدهای فنا می گردد.

در اصلاح نظر جناب آقای دکتر حقوقی لازم به یادآوری است که زمین مسندالیه مصراع دوم است و باید روی مصراع دوم معنی شود و در بیت سوم بی خبروار قید حالت است برای گردش چرخ که آسیای بلا را درکار کرده است و بیت سوم بیت مستقلی نیست که فاعل «کرده درکار» را خدا بگیریم و آن را از بیت قبلش جدا سازیم، بلکه ادامهٔ مضمون دو بیت قبل است و فاعل آن ضمیر مستتر سوم شخص مفرد است که به «چرخ» برمی گردد. با این توضیحات معنی سه بیت چنین خواهد بود:

جنبش چرخ بی وقفه ادامه دارد و زمین درکام این چرخ همچون مور در دهان اژدهاست. همانگونه که اژدها موری ناچیز را نمی بلعد آسمان نیز بدون توجه به وجود زمین و ساکنانش به گردش خود ادامه می دهد و با این چرخش آسیای بلا را از همان آغاز آفرینش بر سر زمین و زمینیان می گرداند و بیت بعد دنبالهٔ همین موضوع است که می فرماید:

عمر تو دانه وار در دم او
سور او همنشین ماتم او

□ ص ۵۶:

خویشتن بینی از نهاد و قیاس
گرد خود گشته همچو گاو خراس

نوشته اند: «خویشتن بین اسم فاعل مرکب و مرخم ـ خویشتن بیننده ـ صفت فاعلی ـ آنکه پیوسته به خود می بالد، خودبین + ی».

در بیت فوق خویشتن بین می تواند یك کلمهٔ مرکب نباشد. «بینی» فعل است یعنی می بینی و خویشتن، مفعول آن. درواقع این بیت دنبالهٔ مضمون دو بیت قبل است که:

راه تا با خودی هزاران سال
بروی روز و شب یمین و شمال
پس به آخر چو چشم بازکنی
کار بر خویشتن دراز کنی
خویشتن بینی از نهاد و قیاس
گرد خود گشته همچو گاو خراس

سنائی دراین سه بیت ازآفات همراه بودن نفس انسان با وی، گفتگو می کند و می گوید: اگر خودی تو با تو باشد در راه سیر و سلوك هزاران سال چپ و راست می روی و سرانجام چون چشم باز کنی بعد از تحمل زحمات طولانی و فراوان خودت را می بینی که همچو گاو خراس گرد خود گشته و در همان نقطهٔ اول درجا زده ای[1] وجود «چشم باز کنی» در بیت دوم و «گاو خراس» در بیت سوم ارتباط معنوی دو بیت را عمیقتر و چشمگیرتر می نماید بیت بعد هم سود سرشار بی خودی در طریقت را مطرح می سازد:

بی خود ار هیچ آئی اندرکار
با بی اندر دودم بدین در بار

ضمناً در بیت اول «شمال» سمت مقابل جنوب معنی شده که با توجه به «یمین» معنی دست چپ برای آن مناسبتر به نظر می رسد.

□ ص ۶۲:

دراین صفحه داستان حاتم اصمّ مطرح است که عازم زیارت خانهٔ خدا می شود و با اعتقاد و اتکال به قدرت کاملهٔ خدا در رساندن روزی به مخلوقاتش هیچ نفقه ای برای اهل و عیال خود نمی گذارد. در ادامهٔ همین داستان، بیتی این چنین آمده که:

بر توکل زنیش رهبره بود
که ز رزاق خویش آگه بود

آقای دکتر حقوقی در معنی این بیت نوشته اند: توکل زنی: حاصل مصدر مرکب...»

شایان ذکر است که چنین اصطلاح و ترکیبی در ادب فارسی معمول و متداول نمی باشد این کلمه همان «زن» است در مقابل مرد. سنائی در نقل بقیهٔ این روایت می افزاید: زنی حاتم اصمّ را بر توکل ترغیب و راهنمائی می کرد که از خداوند روزی دهندهٔ خود آگاه بود و بر روزی رسانی وی اعتقاد واثق داشت و در بیت بعد این زن را بیشتر معرفی می کند که منظور از زن، همان همسر و شریك زندگی حاتم است:

در پس پرده داشت انبازی
که ورا بود با خدا رازی

□ ص ۶۳:

از توکل نفس تو چند زنی
مرد نامی و لیك کم ز زنی

نوشته اند: نام: شهرت...»

در بیت بالا نام همان نام به معنی اسم است با این توضیح معنی مصراع دوم چنین می شود: «به نام و اسما مرد هستی ولی در عمل از یك زن هم کمتری.»

□ ص ۶۴:

کاهلی پیشه کردی ای تن زن
وای آن مرد کو کم است از زن

دراین بیت «تن زن» به معنای «خاموش» گرفته شده است. صحیح است که «تن زدن» به معنی خاموش شدن هم به کار رفته است ولی در این بیت این معنی مفید فایده ای نخواهد بود. بنابراین «تن زن» در این مورد به معنی کاهل است. چنان که مرحوم علامهٔ دهخدا در لغت نامهٔ خود با استشهاد به همین بیت سنایی، آن را «کاهل» معنی کرده است (لغت نامهٔ دهخدا ذیل «تن زن»).

□ ص ۷۴:

یافت در خانه صاعی از خرما
دقل و خشگ گشته تا به نوا

در داستان قیس بن عاصم آمده: آنگاه که آیهٔ «من ذا الذی یقرض الله قرضاً حسناً» بر پیامبر اکرم(ص) نازل شد، قیس با عجله خود را به خانه رساند و از زنش خواست که هر چیز به درد بخوری که در خانه بیابد زود بیاورد تا آن را به پیامبر(ص) تقدیم کند. زن قیس پس از جستجوی زیاد یك پیمانه خرمای خشگ می یابد که بیت مذکور در توصیف همان خرماست.

جناب آقای دکتر حقوقی «نوا» را روزی و قوت و توشه معنی کرده اند که دراین مورد معنی قابل قبولی نتواند بود. باید دانست که «نوا» درآن بیت به معنی «هستهٔ خرما[2]» است و معنی بیت این چنین: «پیمانه ای پر از خرما یافت که تا هسته اش خشگ و فاسد شده بود»...

به هر حال آرزومند توفیقات روزافزون برای جناب آقای دکتر حقوقی هستیم و امیدواریم تحقیقات سودمندشان را ادامه دهند.

یادداشتها

۱) سنایی این موضوع را در جای دیگری نیز آورده است: آن جهان در غرور نتوان یافت / نرسید آن که سالها بشتافت. (کلیات، مدرس رضوی، ص ۴۶۵)

۲) نواة: هستهٔ خرما، نویٰ جمع یذکّر و یونّث (منتهی الارب).

مباحثی پیرامون شناخت واقعی «حافظ»

بقیه از صفحهٔ ۲۳

در بعضی جاها، به کمك ما بیاید. درست مثل همین که دانشمندان امروزی در مسایل طبیعی، اول یك فرضیه‌ای در ذهنشان برق می‌زند که به اصطلاح مرحلهٔ تئوری است بعد می‌آورند در مرحلهٔ پراتیك و عمل که ببینند این فرضیه با واقع انطباق پیدا می‌کند یا نمی‌کند.

اولین فرضیهٔ موجود دربارهٔ دیوان حافظ اینست که حافظ در دیوانش صرفاً یك شاعر است به تمام معنی کلمه شعر، یعنی یك هنرمند است، حافظ در دیوان خودش هیچ هدفی نداشته است جز اینکه می‌خواسته یك شاهکار هنری بوجود بیاورد. هنرمند وقتی که می‌خواهد یك شاهکار هنری ایجاد کند تمام همّش اینست که از چه موادی و برای چه هدفی می‌توان یك شاهکار بهتر بوجود آورد، دیگر لازم نیست به آن ماده اعتقاد داشته باشد. یك صنعتگر، یك مجسمه‌ساز، هدفش اینست که یك مجسمهٔ جالب توجه بسازد آنوقت دنبال سوژه می‌گردد. چه چیز برای سوژه خوب است و از چه ماده‌ای می‌شود آن را ساخت؟ با گچ بهتر می‌شود ساخت یا فلز و یا با سنگ بهتر می‌شود؟

در اینکه حافظ یك هنرمند بسیار بسیار مقتدر است و فوق‌العاده هنرمند است و شاعر به تمام معنی کلمه، یعنی از نظر هنری به تمام معنی کلمه شاعر است دیگر احدی در آن بحث ندارد بنابراین فرضیه حافظ صرفاً یك هنرمند است و دیوان شعر حافظ را هم از نظر محتوی در هیچ‌جا و هیچ مورد نباید جدّی گرفت نه آنجایی که دم از می و معشوق و از این قبیل حرفها می‌زند، و نه آنجایی که دم از خدا و عرفان و سلوك می‌زند، هردو برای حافظ سوژه هستند و بس. او فردی بوده است هنرمند و هنرمند، عاشق هنر خویش است و به دنبال سوژه.

«هنرمند هنرش اینست که اثر هنری زیبایی خلق کند و این دلیل نمی‌شود که خودش هم از لحاظ جسمی و روحی زیبا باشد». عده‌ای دربارهٔ حافظ چنین اعتقادی دارند و معتقدند که کار حافظ ارائهٔ یك قدرت هنری است که مخلوق قوهٔ خلاقه و خیال شاعر است و تابع فرمول معروف **«احسن الشعر اکذبه»**.

خوب اگر این طور باشد دیگر از روی دیوان حافظ نمی‌شود چیزی از شخصیت او استنباط کرد زیرا براساس این فرضیه، حافظ صرفاً یك هنرمند است، هنرمندی به قول امروزی‌ها غیرمتعهّد که هنر را برای هنر می‌خواهد و بس.

ولی البته که این فرضیه مردود است چرا که این فرضیه را هنگامی می‌توانیم بپذیریم که چاره‌ای نداشته باشیم وگرنه اصل بر این است که هر سخن حمل به معنای جدّی‌اش بشود و در اصطلاح، **«اصالة الجدّ»** حاکم است.

ثانیاً آنچه از اشعار حافظ درك می‌شود و برای هر خواننده‌ای یقین حاصل می‌کند این است که این اشعار موج یك روح پاك است که به زبان رسیده است، هرگز یك سخن مصنوعی قادر نیست حامل این اندازه موج باشد که این چنین بر دلها بنشیند اصل «سخن کز دل برون آید نشیند لاجرم بر دل» براین دیوان حاکم است از این جهت و به همین دلیل شعر حافظ نمونهٔ کوچکی است از قرآن، صحیفه، نهج‌البلاغه و دعاهای کمیل و ابوحمزه.

البته این دلیل ما را شاید بتوان رد کرد ولیکن در مواردی گواهی دل برای هرکس مانند برهان، و بلکه قوی‌تر از برهان است ولی آنچه امر را سهل می‌کند اینست که فرضیهٔ یادشده، طرفداران چندانی ندارد. براساس این فرضیه هنرمند هنرش اینست که اثر هنری زیبایی خلق کند و این دلیل نمی‌شود که خودش هم از لحاظ جسمی و روحی زیبا باشد ولی کسی که آشنا به دیوان حافظ باشد نمی‌تواند این حرف را قبول کند، قبول کند که آن اشعار عرفانی حافظ را یك شاعر که صرفاً هنرمند بوده است و اساساً واقف به رموز عرفان و سیر و سلوك و معنویت نبوده است توانسته باشد خلق کند آن هم بگونه‌ای که بعد از هفتصد سال هنوز اشکها را در خلوتهای شب جاری کند و دلها را بلرزاند. عرض کردم این برهان نیست و می‌توان آن را رد کرد ولی برای خود من شخصاً چنین چیزی هیچوقت قابل قبول نیست دلیلش هم اینست که امروز چرا حافظی بوجود نمی‌آید؟

آیا دیگر قریحه‌ها خشك شده است که حافظی نباشد، خیر دلیلی ندارد که قریحه‌ها خشك شده باشد بلکه روحها در مسیر دیگری است یعنی روح حافظ دیگر وجود ندارد که اثری مثل حافظ و حتی مثل جامی بوجود آورد؟

در اینجا **«المرء مخبوء تحت لسانه»** کاملاً مشهود است گفتیم یك عده در مناجاتها و راز و نیازهایشان دیوان حافظ را سوم قرآن و صحیفه قرار می‌دهند. خود قرآن نیز قسمتی از تأثیر خود را از زیبائیش دارد ولی یك زیبایی‌ای که از یك افق مافوق بشری برخاسته است و چقدر قرآن روی این موضوع تکیه می‌کند.

این دیگر یك امر ساختگی نبود پیغمبر اگر یك هنرمند می‌بود نمی‌توانست چنین کاری را خلق کند. امام زین‌العابدین اگر فقط یك هنرمند می‌بود یك اثر جاویدی مانند صحیفه محال بود خلق کند. یك هنرمند



هرچه فصیح و بلیغ باشد محال است همچون امیرالمؤمنین دعای کمیل را بتواند خلق کند. به عقیدهٔ من یك آدمی که روحش، روح سوخته از سلوك و عرفان نباشد و خودش متأثر نباشد و یا یك هنرمند احیاناً فاسق و فاجر بلکه یك آدم معمولی و حتی بالاتر، همانطور که نوشته‌اند یك مدرس شرح مطالع، یك استاد کشاف امکان ندارد بتواند یك غزلی در حد:

طفیل هستی عشقند آدمی و پری
ارادتی بنما تا سعادتی ببری
بکوش خواجه و از عشق بی‌نصیب مباش
که بنده را نخرد کس به عیب بی‌هنری
می صبوح و شکر خواب صبحدم تا چند
به عذر نیم شبی کوش و گریهٔ سحری

که یکی از برازنده‌ترین غزلیات حافظ است خلق کند. چنین چیزی امکان ندارد لیکن همانگونه که گفتم این فرضیه خوشبختانه در زمان ما طرفداران چندان جدی ندارد و امروزه اندك‌اند آنان که حافظ را هنرمندی طرفدار هنر برای هنر بدانند و حتی بعضی از محققان که معتقدند هنر حافظ پناهگاه او بوده است این حرف را آنقدرها محکم نمی‌زنند.

فرضیهٔ دوم که فرضیهٔ عجیبی است اینست که حافظ تحت تأثیر حالات مختلف این اشعار را سروده و هر شعری که برای هر موضوعی گفته چه اشعار لاابالی گرایانه و چه اشعار عارفانه همه را تحت تأثیر همان حالات بوده است. این نوسان که در شعر حافظ دیده می‌شود نمایندهٔ نوسان روح اوست تا این حد که روح وی بین المشرق والمغرب در نوسان بوده!

ادوارد براون طبق گفتهٔ خود در تاریخ ادبیات ایران ترجمهٔ علی اصغر حکمت معتقد است که همهٔ ایرانیان این چنین‌اند و حافظ آنجا که از میخوارگی گفته است مقصودش میخوارگی بوده و آنجایی که راجع به عرفان و اعجاز سلوك گفته واقعاً عارف بوده و بعد خطاب به انگلیسی‌ها می‌گوید: شما ممکن است تعجب کنید و بگوئید مگر می‌شود یك نفر اینطور باشد و خودش نیز جواب می‌دهد:

شما ایرانیها را نشناخته‌اید ایرانی یك چنین جنسی دارد!

فرضیهٔ سوم را بعضی چنین مطرح کرده‌اند که این اشعار را حافظ در ادوار مختلفی از عمر خود گفته است و این ادوار را هم بنظر خود تعیین کرده و گفته‌اند: آن اشعاری که دلالت می‌کند بر لاابالی‌گریها و بر دم غنیمت شمردنها و شرابخواریها و شاهدبازیها، آنها مربوط به دورهٔ جوانی حافظ است خوب دیگر جوانیست و در عنفوان جوانی چنانکه افتد و دانی...

و آن اشعاری که دلالت می‌کند بر پاکی و تقوی و فنا فی الله و سیر و سلوك و مراقبه و محاسبه و گریه‌های سحر، اینها همه مربوط به دورهٔ آخر عمر اوست و هردو تیپ اشعار هم جدی و صحیح است. طبق این فرضیه مفسران مادی حافظ می‌گویند: در اوایل جوانی حافظ یك عیاش لاابالی باده‌خوار بوده وبعد که به کهولت

رسیده یکمرتبه تغییر جهت داده امت نظیر فضیل بن عیاض، ابراهیم ادهم، بشر حافی و امثال اینها که بعضی از نویسندگان بدون ارائهٔ دلیل محکم بر این فرضیه تأکید بسیار کرده اندو این به اصطلاح فقها، یك جمع تبرعی است چرا که بسیاری از اشعار حافظ در عین اینکه قرینه‌ای از دورهٔ پیری حافظ دارد در ردیف اشعاری است که صراحت در عیاشی حافظ دارد.

کتابی نوشته شده بنام حافظ شناسی که نویسنده جدّی معتقد است که قضیه همین‌طور است. اولاً همانطور که عرض کردم این بقول طلبه‌ها یك جمع تبرعی است یعنی یك توجیه بلادلیل است ممکن است انسان احتمال بدهد، اما این توجیهی است که دلیل ندارد و اتفاقاً در این مورد دلایل برخلاف این است یعنی اگر ما باشیم و ظاهر اشعار حافظ این توجیه کافی نیست، برای اینکه همان اشعاری که دلالت می کند بر عیاشی و شرابخواری و عیش نقد و از این حرفها در همان اشعار قرائنی هست که مربوط به زمان پیری است مثلاً این شعر حافظ را که خود نویسنده هم جزو شعرهای لاابالی گرانهٔ حافظ می آورد.

بده ساقی می باقی که در جنت نخواهی یافت
کنار آب رکن‌آباد و گلگشت مصلی را
فغان کاین لولیان شوخ شیرین کار شهر آشوب
چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را
ز عشق ناتمام ما جمال یار مستغنی است
به آب و رنگ و خال و خط چه حاجت روی زیبا را

و بعد می گوید:

نصیحت گوش کن جانا که از جان دوستر دارند
جوانان سعادتمند پند پیر دانا را

و جز این اشعار شعرهای دیگری از این واضح‌تر هم از سالهای پیری حافظ هست که:

پیرانه سرم عشق جوانی به سر افتاد
وآن راز که در دل بنهفتم بدر افتاد
از راه نظر مرغ دلم گشت هواگیر
ای دیده نگه کن که بدام که درافتاد

و باز در جای دیگر می گوید که:

جامی بده که باز به شادی روی شاه
پیرانه سر هوای جوانی است در سرم

و یا جای دیگر:

دیدی دلا که آخر پیری و زهد و علم
با من چه کرد دیدهٔ معشوقه باز من

با این تصریحاتی که خودش می کند چطور ما می‌توانیم این توجیه را به این شکل بپذیریم؟ جز این سه فرضیه فرضیهٔ چهارم آنست که تقریباً بسیاری از نویسندگان عصر و زمان ما در واقع برای اینکه توجیهی از حافظ برای خودشان پیدا کرده باشند آن را ذکر می کنند که آقا نه، اصلاً این حرفها چیست، تفسیر و تأویل نمی‌خواهد ظاهر اشعار حافظ اینهمه می‌پرستی کرده و می ستایی کرده است و از شاهد و شاهدبازی سخن گفته است و ازعیش و از دم غنیمت شمردن، اینها همه حقیقت است و هر آنچه در این زمینه‌ها گفته است حقیقی است و فکر حافظ همین بوده و آن حرفهای عارفانه که حافظ در فلان شعر، فلان نظر عرفانی را گفته یادر فلان شعر دیگر فلان مقام سلوکی را گفته اینها تفسیر و تأویل کسانی است که به حافظ و به شعر حافظ علاقه می‌ورزیدند و دوست داشته‌اند حافظ را و شعر حافظ را و نمی‌خواستند حافظ بصورت یك فاسق و فاجر و مرد لاابالی در انظار باشد ناچار آمده اند به توجیه و تأویل شعرهایش پرداخته‌اند. خیر، شعر حافظ همین است که هست. باطنش و ظاهرش همه یکی است و از اول تا آخر یکسان و یك دست هم هست برخلاف نظر امثال ادوار براون که می گوید این اشعار را در حالات مختلف عمرش گفته و برخلاف نظر کسانی که گفته‌اند در دو دوره از عمرش یعنی جوانی و پیری این شعرها را سروده همه گویای یك معنی و آنهم مقصود ظاهری است که می‌خوانیم.

در همین امسال بود و شاید یکسال نگذشته باشد مقاله‌ای در اطلاعات یا در کیهان بود، نمی‌دانم، بالاخره در یکی از این دو روزنامه از آقای محیط طباطبایی خواندم که نوشته بودند چه اصراری هست در اینکه ما حافظ را بی‌دین بدانیم؟ و با شواهد و ادلهٔ تاریخی که ذکر کرده بودند اثبات می کرد که اصلاً حافظ را در زمان حیاتش یك مرد متدین می شناخته اند و حتی حافظ را در عصر خودش و در عصرهای بعد شیعه هم می‌دانسته اند یکی دو روز بعد دیدم که یك نفر از همین نویسنده‌های این مجلات مقاله‌ای نوشته و عکس خودش را هم چاپ کرده که آقا ارزش حافظ در همین عصیان حافظ است، در همین است که اصلاً پایبند اصول و مقررات زمان خودش نبوده، تمام ارزش حافظ در همین پشت پازدنش به این اصول بوده، خود این آزادگی و عصیان در مقابل سنن عصر خود و سنت شکنی حافظ دلیل بر کمال اوست دلیل بر اینست که زبون مقررات عصر خود نبوده است خواسته است آزاد و آزاده از مقررات یعنی اگزیستانسیالیست به معنی متداول امروز زندگی کند امثال دشتی و ازجمله نویسندهٔ مذکور تابع این فرضیه هستند.

و اما فرضیهٔ پنجم و آن فرضیه اینست که شعر حافظ از اول تا به آخر همه شعری عارفانه است و تمام آن شعرهایی هم که با تمام صراحت در زمینه‌های خلاف شریعت و ضدعرفانی از او می بینیم به دلیل آنست که اینها همه یك سلسله اصطلاحات است که عرفا و شعرای عارف مسلك دارند و مقصودشان از می، از شاهد، از زلف، از خط، از خال یك معانی دیگری است.

چرا که اولاً بعضی اشعار حافظ در کمال صراحت و بدون هیچگونه توجیهی معانی عرفانی را در حد اعلا گفته که ما آن زا در قالب یك شعر، به هیچ شکل نمی‌توانیم به معانی جسمانی و مادی توجیه کنیم به عبارت دیگر به قول اصولیین و فقها اگر ما در کلام یك نفر که مطمئن هستیم تناقض نخواسته بگوید مطلب یا مطالبی را ببینیم که ظاهر آنها متناقض است یکی اگر ظاهر باشد و دیگری اظهر، ظاهر را به اظهر حمل می کنیم نه اظهر را به ظاهر یعنی اظهر را قرینهٔ ظاهر می گیریم نه ظاهر را قرینهٔ اظهر و بعلاوه خود حافظ، در اشعار خودش بسیار تصریح می‌کند به این معنی، تصریح می کند که همهٔ اشعار من معرفت است. مثلاً:

شعر حافظ همه بیت‌الغزل معرفت است
آفرین بر نفس دلکش و لطف سخنش

خوب این هم نظر پنجم است. ما آن سه نظر اول را اجمالاً و در حوصله وقت مجلس رد کردیم.

و حالا به سراغ فرضیه چهارم یعنی، فرضیه‌ای برویم که طبق آن حافظ را یك‌بعدی می‌دانند و هیچ گونه تأویل معنوی برایش قائل نیستند و می گویند همین ظواهر مادی را باید گرفت.

می خواهیم ببینیم که اگر حافظ را ما اینجور بدانیم چه شخصیتی از کار درمی‌آید و ببینیم در تحلیل جهان بینی حافظ در صورت یك‌بعدی انگاشتن اشعار وی حافظ چگونه موجودی است. عیاشی است دم غنیمت شمار، شاهد بازی است منحرف، گدایی است دریوزه گر، جبرگرایی است متعصب، هنرفروشی است جیره خوار و سرانجام موجودی است حیرت‌زده و شکاك، با یك شك و حیرت بزرگ، آنهم شکی و حیرتی بسیار بسیار تلخ و گزنده که در چنگال آن نمی‌تواند چیزی از راز این عالم را بفهمد و در چنین وضعی با هرچه هم مواجه می شود بیشتر در او تلقین بی‌ایمانی می کند و در نتیجه برای اینکه از زهر این فکرهای مسموم خودش نجات پیدا کند به می پناه می‌برد که بسیاری از میخوارگان همین سان هستند در اثر شدت گرفتاری و یا غم و غصهٔ زیاد و یا شکست در عشق یا یك شکست‌های دیگری به حالتی درمی‌آیند که خودشان برای خودشان غیرقابل تحملند. وقتی خودشان برای خودشان غیرقابل تحمل شدند یعنی عقلشان، فکرشان، اندیشه‌شان برای خودشان غیرقابل تحمل شد، برای اینکه این اندیشهٔ مزاحم را از خودشان دور بکنند به آن ضداندیشه یعنی به می پناه می برند که دمی بیاسایند.

معتقدین به این فرضیه می گویند یکی از چیزهایی که قهراً حافظ را عجیب بی‌تاب می کرده مسئلهٔ جبری گری است، بدین معنی که بشر هیچگونه اختیاری ندارد و جبر مطلق حکمفرماست. در بحث «انسان و سرنوشت» بنده گفته‌ام انسان وقتی احساس بکند که آزاد نیست این خیلی رنجش می‌دهد خصوصاً اگر احساس بکند که این عدم آزادی او در مقابل یك قدرتی است که اندیشهٔ تخلف از او را هم نمی شود در مغز راه داد. می گویند بسیاری از اشعار حافظ منعکس کنندهٔ همین آزاری است که از تفکرات جبری گری خودش می برده است مثلاً شعر معروفش:

رضا به داده بده وز جبین گره بگشا
که بر من و تو در اختیار نگشادند

و یا شعر:

من اگر خارم اگر گل، چمن‌آرایی هست
که بهر دست که می‌پروردم میرویم

* * *

مکن در این چمنم سرزنش به خودرویی
چنانکه پرورشم می‌دهند میرویم

و یا:

در کار گلاب و گل حکم ازلی این بود
کان شاهد بازاری وین پرده‌نشین باشد

و در جائی دیگر می گوید که آنهائی که حتی به مقامات رسیدند آنها هم هنری نکردند چون آنها نرسیده‌اند، بلکه آنها را رسانیده‌اند. (بی اختیار آنها).

فیض روح‌القدس ار باز مدد فرماید
دیگران هم بکنند آنچه مسیحا می کرد

* * *

گوهر پاك بباید که شود قابل فیض
ورنه هر سنگ و گلی لؤلؤ و مرجان نشود

و زیاد است شعرهایی که آن شعرها را دلیل بر جبری بودن حافظ گرفته‌اند و گفته‌اند خودبخود فکر جبری گری از انسان هر نوع نشاط و امیدی را سلب می کند و این مقدمه‌ایست برای فراموشی و فرار از این فکر گزنده و گدازنده و قهراً نتیجه‌اش اینست که در آخر کار به میکده و می‌پرستی منتهی می شود.

مسئلهٔ دیگر بنظر این دسته از مفسرین مسئلهٔ حیرت حافظ است. نمی‌دانم! نمی‌فهمم! سر درنمی‌آورم برای چه و از کجا آمده و برای چه اینجا هستم و نمی‌دانم به کجا می‌روم.

عیان نشد که چرا آمدم، کجا رفتم
دریغ و درد که غافل ز کار خویشتنم

* * *

چو هر دری که گشودم رهی به حیرت داشت
از این سپس من و رندی و وضع بیخبری

به هر راهی رفتم، حکمت و فلسفه، منطق و دیانت و هرکجا که رفتم آخرش دیدم حیرت اندر حیرت است. پس گفتم همه را رها کن عمر ارزش این حرفها را ندارد برویم در عالم بی‌خبری.

از هر طرف که رفتم جز حیرتم نیفزود
زینهار از این بیابان وین راه بی‌نهایت

* * *

چیست این سقف بلند ساده بسیار نقش
زین معما هیچ دانا در جهان آگاه نیست

* * *

سخن از مطرب و می گوی و رازدهر کمترجوی
که کس نگشود و نگشاید بحکمت این معما را

* * *

ساقیا جام می‌ام ده که نگارندهٔ غیب
نیست معلوم که در پردهٔ اسرار چه کرد

* * *

وجود ما معمائیست حافظ
که تحقیق اش فسون است و فسانه

* * *

در کارخانه‌ای که ره عقل و علم نیست
فهم ضعیف رأی فضولی چرا کند

* * *

برو ای زاهد خودبین که ز چشم من وتو
راز این پرده نهان است و نهان خواهد بود

* * *

حدیث چون و چرا دردسر دهد ایدل
پیاله گیر و بیاسا ز عمر خویش دمی

* * *

جهان و کار جهان جمله هیچ در هیچ است
هزار بار من این نکته کرده‌ام تحقیق

...و این دیگر به شك و حیرت مربوط نیست بالاتر از شك و حیرت و بنظر مفسران معتقد به فرضیهٔ چهارم پوچی گرایی و نیهیلیسم حافظ است.

حاصل کار که کون و مکان اینهمه نیست
باده پیش آر که اسباب جهان اینهمه نیست

چند روزی که در این مرحله فرصت داری
خوش بیاسای زمانی که زمان اینهمه نیست

بر لب بحر فنا منتظریم ای ساقی
فرصتی دان که ز لب تا بدهان اینهمه نیست

اشعار دیگری هم حافظ دارد که از آنها بنظر مفسرین معتقد به فرضیهٔ چهارم مثلاً بوی انکار قیامت شنیده می‌شود که اساساً معلوم نیست که حالا آخر کاری هم وجود داشته باشد و یا اصلاً قیامتی در پیش باشد.

پس آدم عاقل نباید فکرش را به اینجور چیزها متوجه کند.

خوشتر از فکر می و جام چه خواهد بودن
تا ببینم که سرانجام چه خواهد بودن
غم دل چند توان خورد که ایام نماند
گو نه دل باش و نه ایام چه خواهد بودن
باده خور غم مخور و پند مقلد منیوش
اعتبار سخن عام چه خواهد بودن
دسترنج تو همان به که شود صرف بکام
دانی آخر که به ناکام چه خواهد بودن

یا مثلا

دانی که چیست دولت دیدار یار دیدن
در کوی او گدائی بر خسروی گزیدن
بوسیدن لب یار اول ز دست مگذار
کاخر ملول گردی از دست و لب گزیدن
فرصت شمار صحبت کز این دو راه منزل
چون بگذریم دیگر نتوان بهم رسیدن

که با تفسیر یك بُعدی آقایان، یوم‌الجمعی که روز رسیدن به یکدیگر است و یوم‌الحشری که روز پیوستن همه به همدیگر است چنین چیزی دیگر اصلاً در کار نیست «چون بگذریم دیگر نتوان بهم رسیدن» که با چنین تفسیرها، تنها چیزی که باقی مانده انکار خدا است که به حافظ نسبت نمی‌دهند.

اگرچه چیزهائی که تقریباً در همان حد است مثل انکار معاد یا خود همان حیرت و شك در این جهت دست کمی از انکار خدا ندارد و اصولاً چنین اعتقاداتی با توحید سازگار نیست بلکه مخالف با توحید نیز هست.

از اینها که بگذریم می آئیم سراغ چیزهائی که به منزلهٔ نتیجهٔ این فرضیه می‌باشد. یعنی می آئیم سراغ آن دستوری که براساس تفسیر یك‌بعدی از حافظ، دیوانش به ما می‌دهد.

حالا که کار جهان هیچ در هیچ است! حالا که جبر مطلق است! حالا که سر از اسرار کون نمی‌شود درآورد! حالا که اصلاً کسی نمی‌داند بعد از اینجا به یکدیگر می‌رسیم یا نمی‌رسیم! و بلکه گاهی وقتها بصورت جزم می‌گوید اصلاً دو مرتبه به همدیگر نخواهیم رسید. این اصول افکار او که محرز شد حالا وقت نتیجه گیری است.

یکی از این نتیجه‌گیری‌ها بیان دم و دم غنیمت شمردن است. کما اینکه مسئلهٔ دم در شعر خیام هم زیاد است که دم را یعنی زمان حال را غنیمت بشمار، اینقدر فکر نکن، نه فکر گذشته بکن، نه فکر آینده، نه غصهٔ گذشته را بخور، نه فکر آینده بکن، فکر گذشته و فکر آینده ترا از عیش نقد باز می‌دارد و برای اینکه حداکثر استفاده را از این عمر موقت کوتاه ببری نه فکر گذشته را بکن و نه فکر آینده. دم را غنیمت بشمار و چقدر در شعر حافظ این مسئله حال و دم دیده می شود.

ای دل شباب رفت و نچیدی گلی ز عشق
پیرانه سر بکن هنری ننگ و نام را
در عیش نقد کوش که چون آبخور نماند
آدم بهشت روضهٔ دارالسلام را

* * *

پدرم روضه رضوان بدو گندم بفروخت
ناخلف باشم اگر من به جوئی نفروشم

* * *

خوشتر ز عیش و صحبت و باغ و بهار چیست
ساقی کجاست گو سبب انتظار چیست
هر وقت خوش که دست دهد مغتنم شمار
کس را وقوف نیست که انجام کار چیست

***

ایدل ار عشرت امروز به فردا فکنی
مایه نقد زمان را که ضمان خواهد شد

***

گل عزیزاست غنیمت شمریدش صحبت
که بباغ آمد از اینراه و از آن خواهد شد

***

ساقیا عشرت امروز به فردا مفکن
یا زدیوان قضا خط امانی بمن‌آر

***

اعتمادی نیست بر کار جهان
بلکه بر گردون گردان نیز هم
عاشق از قاضی نترسد می‌بیار
بلکه از برغوی دیوان نیز هم

و بدنبالهٔ این گونه تفسیر از حافظ از بعضی شعرهای دیگرش استفاده می کنند که این مسئله عیش و نقد و از این حرفها یك نوع لاابالی گری و لاقیدی خاصی است که شکل واضحش اینست که حافظ در زندگیش معلوم نیست که چکاره بوده است و بنا به استناد بیت زیر:

رسید مژده که آمد بهار و سبزه دمید
وظیفه گربرسدمصرفش گل است ونبید

وظیفه را حقوق دولتی گرفته وی را کارمند دولت قلمداد می کند از آن کارمندانی که منتظرند سر ماه حقوقی برسد ظرف چند روز آن را خرج عیاشی کرده دوباره تا سر ماه دیگر به انتظار بنشینند که نظیر این برداشتها بسیار زیاد است.

حالا باید دید حافظی که اینها با چنین برداشتهایی ساخته‌اند چه مکتبی را تحویل می‌دهد؟ عجیب است، واقعاً وضع خیلی عجیب است، فوق‌العاده عجیب است.

یکی دیگر از آن چیزها مسئله شاهد بازی است. درحافظ مسئله شاهد و شاهد بازی زیاد آمده اینقدر آمده که الی ماشاءالله که دیگر احتیاجی ندارد به اینکه ما شعری بخواهیم برایش بخوانیم. اینهائی که حافظ را به این شکل توجیه کرده‌اند، یعنی مفسرین معتقد به فرضیهٔ چهارم می گویند بله حافظ شاهد باز بوده اهل عشق بوده و باید هم باشد حالا بعضی‌هاشان تا آنجا کار را رسانده‌اند که حتی خصوصیات عشق بازیهای حافظ را هم خواسته‌اند از روی شعرهایش بدست

بیاورند. یکی از همین نویسندگان اینجوری در کتابی که بیشتر از یکسال نیست منتشر شده نوشته است که حافظ در مسئله عشق و زن و این حرفها، خلاصه آن شهامتی که باید یك آدم جسور داشته باشد نداشته است و در مسئله زن، کمرو هم بوده هم یك دل پر عشقی داشته هم آن حالت جسارت را نداشته و زنها هم از اینجور مردها بدشان می‌آید. از این جهت حافظ همیشه در سوز و گداز بوده و نویسنده سپس استنباط کرده که گاهی وقتها هم زنها سربسر بدبختی‌هایش می‌گذاشته‌اند!

اگر چه دلیل کافی نداریم که شاهد حافظ زن بوده و در بسیاری از اشعارش تعبیر مغبچه دارد. حال، مغبچه کیست ایندیگر هیچ‌گونه توضیحی از جانب مفسران معتقد به فرضیه چهارم ندارد.

گرچنین جلوه کند مغبچهٔ باده فروش
خاك روب در میخانه کنم مژگان را

یك جای دیگر می‌گوید:

ای نازنین پسر تو چه مذهب گرفته‌ای؟
کِه‌ات خون ما حلالتر از شیر مادر است
***
گرآن شیرین پسر خونم بریزد
دلا چون شیر مادر کن حلالش

در بعضی از اشعار دیگرش از قرینه عذار و خط و قبا و از اینها هم یك چیزهای پسرانه بدست می‌آید و هیچ دخترانه نیست.
مثلا می‌گوید:

بگشا بند قبا تا بگشاید دل من
که گشادی که مرا بود زپهلوی تو بود
***
مجمع خوبی و لطف است عذار چو مهش
لیکنش مهر و وفا نیست خدایا بدهش
***
دلبرم شاهد وطفل است و به بازی روزی
بکشد زارم و در شرع نباشد گنهش

اینها را مسلماً درباره زن کسی نمی‌گوید چون طفل زن نابالغ از نه سال کمتر که موضوع عشق نیست.

زخط یار بیاموز مهر با رخ خوب
که گرد عارض خوبان خوش است گردیدن

خط عارض: همان مویی است که در روی تازه جوان می‌روید

دل بدان رود گرامی چه کنم گر ندهم
مادر دهر ندارد پسری بهتر از این
***
خط عذار یار که بگرفت ماه از او
خوش حلقه‌ای است لیك به در نیست راه از او
***
آمد افسوس کنان مغبچهٔ باده فروش
گفت بیدار شو ای رهروی خواب آلوده
***
پدر تجربه ایدل توئی آخر زچه روی
طمع مهر و وفا زین پسران می‌داری

گفتیم تقریباً در شعر حافظ قرینه‌ای بر اینکه تغزل بنام زن کرده باشد نیست. البته بعضی غزلهای حافظ جوریست که بر معشوق بطور کلی قابل تطبیق است حالا در یکی از همین کتابهائی که گفتم در این زمینه‌ها نوشته‌اند، نویسنده مسلم گرفته است که حافظ در عشق مرد موفقی نبوده است. به دلیل اینکه در شعرهایش زاری سر می‌دهد.
مثلا می‌گوید:

دعای گوشه نشینان بلا بگرداند
چرا به گوشهٔ چشمی به ما نمی‌نگری؟

حالا بعداً خواهم گفت که این شعرها را که این خدا نشناسها به این زمینه‌ها حمل کرده‌اند داخل چه غزلهایی است و در چه اوجی از عرفان. و اینها خجالت نکشیدند نه از علم نه از فرهنگ نه از ادب، و در گفتن این چرندها از هیچ چیز خجالت نکشیدند.

ناز پرورده تنعم نبرد راه به دوست
عاشقی شیوهٔ رندان بلاکش باشد

از نظر نویسنده اینهم دلیل بر این است که حافظ همیشه خودش نمی‌توانسته راه پیدا کند.

سِرّ سودای تو در سینه بماندی پنهان
چشم تر دامن اگر فاش نکردی رازم

من نمی‌توانستم خودم اظهار کنم بالاخره این گریه مرا رسوا کرد. و عجیب این است که می‌گوید که در مقابل زیبائیها، حافظ دست و پای خودش را گم می‌کرده و در عشق بازی آدم بی‌شخصیتی بوده.

به لابه گفتم ای ماهرخ چه باشد اگر
بیك شکر زتو دلخسته‌ای بیاسایند
به خنده گفت که حافظ خدای را مپسند
که بوسهٔ تو رخ ماه را بیالاید

می‌گوید که زنان گاهی اوقات حافظ را دست هم می‌انداخته‌اند برای اینکه می‌گوید:

به عشوه گفت که حافظ غلام طبع توام
ببین که تا به چه حدم همی کند تحمیق

و بعد می‌گوید:
یك زن دیگری سر بسر او می‌گذاشته و می‌دانسته که حافظ عاشق اوست و در عین حال مسخره‌اش می‌کرده:

گفتم آه از دل دیوانهٔ حافظ بی‌تو
زیر لب خنده زنان گفت که دیوانهٔ کیست

و ما اگر بخواهیم مطلع این غزل را بظاهر حمل کنیم حافظ را خلاصه شکارچی مرغ خانگی هم باید بدانیم برای اینکه در مطلع غزل می‌گوید:

یارب این شمع دل‌افروز زکاشانهٔ کیست؟
جان ما سوخت بپرسید که جانانهٔ کیست؟

پس بنابراین شاهد اگر زن هم بوده زن شوهردار بوده.

بنا به تفسیر آقایان، اینهم یکی دیگر از عناصر افکار حافظ و دستور دیگری از وی که شاهد بازی است لیکن این آقایان چون مارك شاهد بازی آنقدرها با شخصیت اجتماعی و روشنفکرانه‌شان جور درنمی‌آید سعی دارند که از «شاهد» حافظ نیز شاهدی زنانه دست و پا کنند.

و دیگر از عناصر افکار حافظ اگر کلام او حمل بر ظاهر شود طبق نظر معتقدان به فرضیه چهارم، گدایی و دریوزه گری است. چون بناست ما دیگر تأویل و توجیه نکنیم.

گفت گدایی کن تا محتاج خلق نشوی! تعجب کردید بهترین راه، گدایی است این را البته بنده عرض می‌کنم مفسران محترم نمی‌گویند چون اینها خودشان می‌خواهند از حافظ توجیهی برای الدنگی و می‌خوارگی‌شان پیدا کنند از هر غزل همان اشعار می‌خوارگی را فقط می‌آورند و در اشعار دیگرش سکوت می‌کنند و در نتیجه حافظی که افتخار ایران است جهان‌بینی‌اش چنین می‌شود و دستوراتش هم گدایی و دریوزگی. بطور نمونه در این غزلش که حالا ابیات قبل و بعدش را هم می‌خوانم می‌فهمید که موضوع این چیزها نیست و واقعاً چیز دیگری است.

برسر آنم که گر زدست برآید
دست بکاری زنم که غصه سرآید
خلوت دل نیست جای صحبت اغیار
دیو چو بیرون رود فرشته درآید
صحبت حکام، ظلمتِ شب یلدا است
نور ز خورشید جوی بو که برآید
بر در ارباب بی مروت دنیا
چند نشینی که خواجه کی بدرآید
ترك گدایی مکن که گنج بیابی
از نظر رهروی که در گذرآید

خوب دیگر انسانی که جهان‌بینی‌اش آن باشد و شرافت و حیثیت برایش بی‌مقدار، درآمد گدایی از خیلی درامدها برایش بهتر است. بعضی گداها به اندازه یك استاد دانشگاه درآمد دارند.

یکی دیگر از آن چیزهایی که بصورت معماترین عنصر در اشعار حافظ برای این دسته از مفسران مجهول است و ما با سندهای مشروح منظورواقعی او را در جلسه‌ای تحلیل خواهیم کرد مداحی‌های حافظ است. شاید در همه دیوان حافظ، چهل پنجاه تا مدح و شاید هم بیشتر وجود دارد و اینهم از آن چیزهایی است که مفسران بناچار درباره‌اش سکوت دارند. چون با برداشتهای آنان از حافظ، هیچ قابل توجیه نیست و تنها در تفسیری حافظ گونه از حافظ است که حل این معما و مجهول میسور خواهد شد بعضی از حافظ نویسان می‌گویند خوب حافظ مدح کرده و حمل می‌کنند این را به تقیه شاعر و می‌گویند:

خوب حکام بودند، جابر بودند. و حافظ برای اینکه این مقدار آزادی داشته باشد که این غزلهایش را بگوید گاهی وقتها هم یك چیزکی، یك لقمه‌ای هم جلوی اینها می‌انداخته که دهان آنها را ببندد بعضی دیگر بیك صورت دیگر هم گفته‌اند که خوب نوك قلم حافظ نباید آلوده شود حالا خوب یك خورده آلوده شده. در صورتی که مدایح حافظ از نوع آن مدح‌ها است که علوم ادبی آنها را اغراق و مبالغه می‌داند و برای یك شاعر هیچوقت جایز نمی‌داند. مثلاً به این شعر حافظ که در نسخهٔ قزوینی هم هست، توجه کنید:

قسم به حشمت و جاه و جلال شاه شجاع
که نیست با کسم از بهر مال و جاه نزاع

یك نفر مسلمان هیچوقت حاضر نیست که حتی نسبت به پیغمبر اینجور قسم بخورد و بگوید قسم به حشمت و جاه و جلال پیغمبر، و یا قسم به حشمت و جاه و جلال علی. این تعبیرات به طرزی است که در مورد خدا بکار برده می‌شود آنوقت حافظ دربارهٔ یك مرد چنین و چنانی که اینقدر درباره‌اش نوشته‌اند بگوید «قسم به حشمت و جاه و جلال شاه شجاع ـ که نیست با کسم از بهر مال و جاه نزاع» ولی بنابر تفاسیر مفسرین یك بعدی گفتیم که دریوزگی هم بناست که

جزو تعلیمات دیوان حافظ باشد، و باز درهمین غزل است:

به فیض جرعهٔ جام تو تشنه‌ایم ولی
نمی‌کنیم دلیری نمی‌دهیم صداع

اسباب زحمت نمی‌شویم ولی احتیاج داریم. حالا این آخرش را ببینید چه می‌گوید:

جبین و چهره خدا جدا مکناد
زخاک بارگه کبریای شاه شجاع

این دیگر اوج اغراق است و اوج پستی و دنائت است آنهم ازمردیکه روی حساب توحید هیچ شرکی را مجاز نمی‌داند. چرا عارف اینهمه با زاهد ریاکار دشمن است؟ چون عارف خودش را در توحید حساس نشان می‌دهد یعنی غیور در توحید است. اینست که دشمن زاهد ریاکار است و حافظ هم که اینهمه دشمنی با ریاکار نشان می‌دهد. در واقع غیرت توحید خودش را می‌خواهد نشان بدهد آنوقت یك همچنین آدمی چه جور می‌آید یك چنین حرفی را بزند.

جبین و چهرهٔ حافظ خدا جدا مکناد
زخاك بارگه كبریای شاه شجاع

گدایی و دریوزگی را شما ضمیمه بکنید با تملق و چاپلوسی آنهم در حد اعلای اعلا. خوب حالا مجموعهٔ این چه می‌شود باید از مفسرین مادی لسان الغیب پرسید؟

عرض می‌کنم که آن جهان بینی بنابر آن تفاسیر، و اینهم ایدئولوژی و دستورالعملها براساس آن جهان بینی.

پس تا اینجا گفتیم اگر ما بخواهیم حافظ را براساسی که این مفسران گفته‌اند که همان ظواهر مادی شعر حافظ را باید بگیریم و همان را به اصطلاح ملاك حافظ شناسی خودمان قرار بدهیم و مکتب حافظ را همان بدانیم، حافظ چنین موجود مکروهی در می‌آید که وحشت‌زده او را دیدیم.

در اینصورت اگر هم دیوانش از نظر شعری و هنری در اوج باشد یعنی بالاترین شعر باشد اصلاً آیا ارزش دارد کسی اسمش را در جامعه‌ای ببرد؟ این طرز تفکر چقدر فاسد می‌کند جامعه را، جبری گرایی، حیرت، تردید و شك، انکار حشر و قیامت و همهٔ حساب و کتاب و بعد هم به عیش نقد چسبیدن و فکر گذشته نکردن، فکر آینده نکردن، و شاهد بازی کردن و گدایی و دریوزگی کردن و تملق و چاپلوسی نمودن! واقعاً دیگر این ننگی خواهد بود. و ستودن حافظی بدین‌سان و موجودی بدین خصوصیت برای هر ایرانی و مسلمان فارسی زبان بالاترین ننگهاست گو اینکه شعرش هم در اوج زیبایی باشد و در کمال فصاحت و بلاغت.

خوب حالا بیائیم ما ببینیم که آن نظریهٔ دیگر، یعنی فرضیهٔ پنجم را چه می‌توانم بگوئیم؟ آیا این شعرهای حافظ توجیهی دارد؟ یعنی واقعاً حافظ جبری‌گرا نبوده است؟ حافظ متحیر به آن معنا نبوده؟ حافظ منکر قیامت نبوده است؟ حافظ جداً از این عیش نقد مقصود دیگری داشته؟ از همهٔ اینها نظر و منظور دیگری داشته؟ آیا چنین چیزی هست یا نه؟ خوب اگر هست به چه دلیل؟ همینطور بی‌دلیل که نمی‌شود گفت. آیا قرائن و دلائلی در کار است یا قرائن و دلایلی نیست؟ البته من نمی‌خواهم ادعا بکنم که هر غزلی از غزلهای حافظ را کلمه به کلمه با قرینه می‌شود گفت ولی اینقدر قرائن هست که اگر احیاناً یك شعری هم باشد که نشود با قرینه توجیه کرد به دلیل همهٔ اشعار دیگر، آنهم وضعش روشن خواهد شد چون شاید در اکثر غزلهای حافظ قرائنی آمده که مقصود او را روشن می‌کند. دیگر بحث‌مان در این موضوع تمام شد

و حالا ما باید وارد اصل بحث‌مان بشویم و راجع به عرفان حافظ یعنی آن فرضیهٔ دیگری که حافظ را عارف می‌داند و ما به آن معتقدیم و قرائنی که در آنجا هست که آن قرائن اشعار حافظ را توجیه می‌کند و عرفانیات او را، راجع به این مسائل گفتگو کنیم.

۳

گفتیم که حافظ لحن اشعارش طوری است که این امکان را داده به افراد که شعرش را به اشکال گوناگونی تفسیر کنند یکنوع تفسیر از او به اصطلاح تفسیر مادی حافظ است یعنی آن چیزهایی که در زبان حافظ آمده است مانند می، معشوق، شك، حیرت، دم غنیمت شمردن و امثال اینها که اگر به همین ظاهرش حمل کنیم بقول فرنگی‌ها حافظ یك شاعر اپیکوری معرفی خواهد شد.

در جلسهٔ پیش گفتم که بسیاری همین جور حافظ را تفسیر می‌کنند ولی آنها هم به عمد یا سهو فقط قسمتی از اشعار حافظ را به حساب می‌آورند یعنی آن مفاهیمی را که خودشان بتوانند توجیه بکنند یعنی چیزهائی را که حاضرند مشترکاً به آنها و حافظ نسبت داده شود توجیه و تفسیر می‌کنند لیکن در قسمتهائی که خودشان هم ابا دارند که بآنها نسبت داده شود در توجیه و تفسیر آن اشعار حافظ سکوت کرده یا آن را قلب می‌کنند مانند عنصر شاهد که سعی دارند با تمام صراحتش در مغبچه، آن را زن منعکس کنند.

اگر اینجور حافظ را تفسیر بکنیم برای حافظ بجز همان هنر شاعری هیچ باقی نمی‌ماند یعنی انعکاس یك انحطاط اخلاقی و روحی در منتهی درجه به اضافهٔ هنر فوق‌العادهٔ شعری.

اینجا ممکن است کسی بگوید که چه مانعی دارد مگر ما قول داده‌ایم که حافظ اینجور نباشد؟ ما باید ببینیم حافظ در واقع چگونه بوده است؟ سخن ما هم همین است، همین است که حافظ واقعاً چگونه بوده است.

طرز تفکری این چنین مادی برای یك شاعر و یك هنرمند در جهان اسلام بی‌سابقه نیست و بوده‌اند شعرائی که شعرشان و ادبشان و حرفشان در همین زمینه‌ها بوده است و بی‌پرده و مکشوف این مدعای خودشان را گفته‌اند و بیان کرده‌اند. فرنگیها اینجور افراد را اپیکوری می‌نامند. البته باز خودشان می‌گویند این یك نسبت غلط است که به اپیکور می‌دهند و گرنه خود اپیکور هم به این معنا لذت‌پرست نبوده است.

در جهان اسلام اول کسی که مفاهیم معنوی و مذهبی و اخلاقی رابه مسخره گرفت و بی‌پرده دم از لذت و عیش و شراب و شاهد زد و مقصود او هم جز همین می و معشوق ظاهری چیزی نبود «یزید ابن‌معاویه» است و آنچه که اروپائی‌ها آن را اپیکوریست می‌نامند، مسلمین باید آن را «یزیدی‌گری» بنامند، چون اول کسی که درجهان اسلام بدین نحو سخن گفت یزید بود و یزید البته می‌دانید که شاعری فوق‌العاده زبردست بوده خیلی شاعر بلیغی بوده است و دیوانش را هم من ندیده‌ام ولی شنیده‌ام چاپ شده و معروف هست که قاضی ابن‌خلکان که از علمای بزرگ اسلام است و مورخ بزرگی است و کتابش جزو اسناد تاریخی دنیای اسلام است و خودش مرد ادیبی است شیفتهٔ شعر یزید بوده، به خود یزید ارادت نداشته ولی به شعر یزید علاقه‌مند بوده. و در اشعار یزید این مضامین یعنی تحقیر هر چه معنا و اخلاق و دین و مذهب است در قبال لذت و بهره گیری از طبیعت در کمال صراحت آمده است.

مثل این اشعار که حالا مقداری از ترجمهٔ آن را می‌خوانم که می‌گوید:

دوستان، ندیمان بپاخیزید. صدای موسیقی را، اغنیه‌ها را گوش کنید جام می دمادم بنوشید و ذکر معانی و حرفهای اخلاقی را رها کنید، من شخصاً کسی هستم که آواز عودها مرا از شنیدن آواز اذان بازداشته است و بجای حورالعین که در بهشت وعده می‌دهند،این پیرزنی را که در داخل این خم است انتخاب کرده‌ام. کلمهٔ عجوز که ظاهراً همان خمر کهنه باشد در زبان عربی کنایه از خمر، خمر کهنه آورده می‌شود.

در اشعار یزید از این نمونه، یعنی امور دینی و مذهبی را بباد سخریه گرفتن بسیار است. در شعر دیگر می‌گوید: اگر شراب به دین احمد و به دین این پیغمبر حرام است با دین مسیح بنوش و مشابه همین مضامین در کلمات عرفای خودمان مثلا طعنه زدن به عبادت و مسجد و اینطور حرفها زیاد پیدا می‌شود و یا مثلاً سخنانی که به معنای بی‌اعتنائی و بیدردی نسبت به اجتماع است.

ابونواس که یك شاعر اهوازی‌الاصل است و شاعر بسیار توانایی در عربی است و شاعرانی چون او جزو عمال شهوت و خلوت خلفا بودند یعنی جزو وسایل و ابزارهای عیش و نوش خلفا و اشراف و اعیان ورجال، اینها وقتی می‌خواستند دستگاه عیش و نوش داشته باشند از جمله کسانی که به آنها احتیاج داشتند ندیمه‌ها، بذله‌گوها، شاعرها بودند و کسانی که مفهومهای عالی و لطیف می‌گویند برای اینکه عیش آنها را مکمل کنند، آن مکتبی که حافظ را به نحو مادی تفسیر می‌کند، از حافظ چنین شخصیتی می‌سازد.

حالا اتفاقاً در حافظ یك برگه‌ای نیز هست که این برگه هم مقام حافظ را بیشتر متهم می‌کند و آن اینست که در یکی از غزل‌هایش که درترکیب دیوان وی اولین غزل قرار گرفته است بلکه همان اول بیتی که حافظ با آن شروع می‌شود یك مصرعش مال یزید است.

الا یا ایها الساقی ادر کاساً و ناولها
که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکلها

که البته مصرع دومش فارسی است. این مصرع اول را می‌گویند مال یزید است منتهایش شعر او اینطور بوده است.

ادر کاساً و ناولها، الا یاایها الساقی

اینهم یك برگهٔ یزیدی گری است که در واقع علیه

حافظ درست کرده اند و لهذا بعدها شعرا آمده اند یک خرده به حافظ ایراد گرفته اند، که تو چرا این شعر را از یزید گرفته‌ای؟ در شرحی که سودی بر حافظ نوشته است.

(سودی یک مرد ترک‌زبانی بوده که با ادبیات فارسی آشنا بوده و حافظ را به فارسی شرح کرده، ولی شرحش، شرح لغوی و ادبی است و شرح عرفانی نیست. به مقاصد حافظ هیچ کاری ندارد و فقط دیوان را برای ترکهائی که با زبان فارسی آشنا باشند در واقع تجزیه و ترکیب می‌کند) در آنجا می‌گوید: اهلی شیرازی خواسته عذری از حافظ بیاورد برای همین می‌گوید:

خواجه حافظ را شبی دیدم بخواب
گفتم ای در علم و دانش بی‌همال
از چه بستی بر خود این شعر یزید
با وجود اینهمه فضل و کمال
گفت واقف نیستی زین مسئله
مال کافر هست بر مؤمن حلال

ولی کاتبی نیشابوری این حرف را قبول نکرده و به نحو دیگری بر حافظ نقد کرده و گفته است:

عجب در حیرتم از خواجه حافظ
به نوعی کش خرد زان عاجز آید
چه حکمت دید در شعر یزید او
که در دیوان نخست از وی سراید
اگر چه مال کافر بر مسلمان
حلال است و در او قیلی نشاید
ولی از شیر عیبی بس عظیم است
که لقمه از دهان سگ رباید

باری این یک مصرع هم برگه‌ای شده برای یزیدی‌گری حافظ.

حال ببینیم که مطلب چیست. آیا واقعاً همینطور است؟ دیوان حافظ همینطوری باید تفسیر بشود؟ اگر دیوان حافظ یکنواخت می‌بود و همهٔ اشعار حافظ همان جورهایی بود که ما نمونه‌هایش را از قول معتقدان به فرضیه‌های مختلف نقل کردیم می‌گفتیم بله، چه مانعی دارد که بگوییم حافظ اینطور بوده و این تاریخ است که از حافظ برای ما یک «لسان الغیب» و یک مرد خیلی موحد و قدیس ساخته. ولی اینطور نیست. تنها این نیست. اگر ما دربارهٔ حافظ چنین قضاوتی بکنیم و حافظی پیدا بشود و بخواهد ما را به محاکمه بکشد جوابی در برابرش نداریم. اگر کسی بخواهد دربارهٔ یک چنین شخصی از روی دیوانش قضاوت بکند، باید تمام این دیوان را از اول تا به آخرش درنظر بگیرد. بلاتشبیه همینطوری که در قرآن کریم ما داریم که «القرآن یفسر بعضه بعضاً» بعضی از قرآن مفسر بعضی دیگر است، خود قرآن متدلوژی برای خودش بیان کرده.

هوالذی انزل علیک الکتاب منه آیات محکمات من ام الکتاب و آخر متشابهات...

و خود قرآن این باب را برای اولین بار باز کرده باب متشابه‌گویی و محکم‌گویی. برای اینکه این محکمات ام الکتاب باشد یعنی مرجع همهٔ کتاب باشد و مقیاسی باشد برای متشابهات. ما قرآن را هم اگر بخواهیم بعضی از آیاتش را استخراج کنیم و همانها را مقیاس قرار بدهیم چیزی درمی آید غیر از آن چیزی که خود قرآن می خواهد، اغلب کتابهای مهم همینطور است، می شود قسمتی از آن را، بعضی از آن را، انسان بگیرد و تفسیر به رأی کند. حافظ در کتاب خودش یک کلید به دست ما داده است و آن کلید اینست که کلماتی بکار می برد که آن کلمات همه نشان می‌دهد که می خواهد بگوید من مردی از این تیپ هستم، کلماتی مثل کلمهٔ عارف، کلمهٔ صوفی، البته صوفی را نقد هم می کند. خیلی وقتها هم نقد می کند. باری کلمات مقدس در دیوان حافظ از قبیل سالک، عارف، طریق، طریقت، رهرو، مرشد، پیر و امثال اینها نشان می دهد که این دیوان از تیپ دیوانهائی است که اینها را عرفا بنظم کشیده اند.

خوب ما اول برویم سراغ عرفا، بطور کلی حافظ را ما نمی‌توانیم از عرفا جدا بکنیم و تفسیرش کنیم. چنین چیزی محال است. مولوی را ما نمی توانیم از عرفا جدا کنیم و بعد او را تفسیر کنیم. این تفسیر حافظ باید تفسیری باشد در ضمن تفسیر عرفا، پس ما باید یک نظرکلی به همهٔ عرفا بکنیم ببینیم اصلاً در میان عرفا بدین شیوه حرف زدن معمول بوده یا نبوده؟

می بینیم به اصطلاح امروز سمبلیک حرف زدن یعنی با الفاظ و کلماتی که این الفاظ و کلمات هر کدام رمز یک معنا می باشد سخن گفتن این یک امری بوده که قرنها قبل از حافظ در میان عرفای اسلامی اعم از عربی‌گوی یا فارسی زبان رایج بوده و اختصاص به حافظ ندارد. قرنها قبل از حافظ بوده اند و خودشان هم تصریح می کرده اند که این سخنان این کلمات رمز است و اصطلاح است از اینها ما یک معانی خاصی درنظر داریم این نه به حافظ اختصاص دارد نه به قرن حافظ اختصاص دارد ونه به فارسی اختصاص دارد که اگر این مطلب را ما بخواهیم پی‌گیری کنیم خیلی دنباله پیدا می کند من تنها همانقدر که شما مقداری بدانید که این مطلب را که سمبولیک گوئی به حافظ، قرن حافظ وزبان فارسی اختصاص ندارد برای شما عرض می کنم که برایتان قطعی و یقین بشود و آن اینست که یکی از عرفائی که الهام دهندهٔ همهٔ نوابغ عرفائیست که از قرن هفتم به بعد آمدند همانطور که گفتم محی‌الدین عربی است. محی‌الدین عربی خواه‌ناخواه پدر عرفان اسلامی است واو عارف بزرگی است که تحولی عظیم در عرفان اسلامی بوجود آورده و عرفای بعد از او همه از او الهام گرفته‌اند.

مولوی، حافظ، شبستری و امثال اینها. اینها همه بدون شک از شاگردهای مکتب محی‌الدین هستند. محی‌الدین شعر هم گفته است و بعضی شعرهایش هم خیلی عالی است. اصلاً او یک موجودی است که همینطور که ما مولوی را می‌گوئیم در قالب شعر نمی گنجد او باز بیشتر در قالب شعر نمی گنجد یک همچنین آدم عجیبی است از جمله در یک کتاب یک تعداد اشعار عربی دارد بنام «ترجمان الاشواب» که خودش هم آنها را شرح کرده بنام «ذخائر الاحلاف» و چاپ شده و کتابش هم در دسترس است این اشعار، همه اشعار عاشقانه است و با اینکه خودش تصریح می کند که برخوردی داشته با یک خانم عارفه در مکه که داستانش را در مقدمه و شرح و حال او نقل کرده اند و آن زن شاگردش بوده و خودش هم تصریح می کند که این کلماتی که من می آورم از همان زن کنایه می آورم یعنی مفهوم لفظ و کلامی که من دارم می گویم همین زن را دارم می گویم. می گوید:

من هر اسمی اگر ببرم اگر «سعاد» بگویم، اگر «هند» بگویم، اگر هر کس را بگویم مقصودم اوست و هر خانه‌ای را که من ندبه کنم خانهٔ او را قصد کرده ام.

ولی در عین حال معنای شعر سمبلیک این نیست که مثلا وقتی می گوید شراب، از شراب معنی دیگری اراده کند مثل اینکه ما می گوییم رأیت اسداً و از اسد رجل شجاع اراده شده ـ نه، از شراب، شراب اراده می‌شود. ولی شراب را وقتی که توصیف می کند، هدفش از توصیف شراب چیز دیگر است.

مجازهایی که ادبا بکار می برند بگونه‌ای است که یک لفظی را بجای لفظ دیگر بکار می برند که اگر لفظ اصلی را بگذاری معنا تغییر نمی‌کند ولی در بیان سمبلیک یک چیز دیگر است و آن این است که دربارهٔ یک معنی بحث می کند. این ظاهری دارد که ظاهرش هم درست است یعنی ظاهرش هم یک معنائی دارد ولی در روحش یک باطن دیگری در کار است. این عین اقتباس از کار قرآن است ظاهر و باطن، ظاهر و باطن معنایش این نیست که لفظ قرآن وضع شده برای معنای باطنی و معنای ظاهری مجاز است. یعنی در آن واحد بطون متعدده دارد یک ظاهر دارد و یک باطن، اهل ظاهر از ظاهر، ظاهرش را می فهمند و اهل باطن، از باطن، باطنش را می فهمند.

و بعد می‌گوید مبادا کسی که این دیوان را می خواند خیال کند که مقصود ما تنها همین معانی ظاهری است و می گوید که این کتاب، این دیوان من که منتشر شد بعضی از علما نقد کردند ایراد گرفتند و بعضی از فقها تکفیر کردند بعد می گوید وقتی که من مقصود اصلی خود را شرح کردم از انکاروزری توبه کردند. و بعد می گوید این امر یعنی تشبیب در غزلیات عرفا کلیت دارد.

تشبیب یعنی مطلب خودشان را بنام یک معشوق و یک معبود آغاز می کنند ولی هدف چیز دیگری است. مثلاً این قصیده‌ای که از عالی ترین و پرسوزترین و با اخلاص ترین قصائدی است که در اسلام گفته شده قصیدهٔ برقع است. شما این قصیدهٔ برقع که مال «بوسیری» است ببینید که چه جور شروع می شود. با تغزل شروع می شودو هفت هشت قسمت است و وارد مدح رسول اکرم(ص) می شود و خیلی قصیدهٔ عالی و عجیبی است ولی شروع آن طوری است که انگار دربارهٔ یک معشوق ظاهری دارد حرف می‌زند.

و بعد هم همین شعرای خودمان که بعدها مدح حضرت امیر و مدح حضرت امام حسین علیه‌السلام را کردند در شروع شعرشان از لب و زلف و رخ از این حرفها می گویند و بعد وارد مدح علی علیه‌السلام می شوند معلوم می شود از همانوقت رایج بوده که عرفا تغزل و تشبیب می کرده اند ولی مقصودشان چیز دیگری بوده و محی‌الدین برای اینکه از مقصود حقیقی شعر وی خواننده اش آگاه بشود اشعارش را چنین ادامه می دهد:

«اگر از گریهٔ ابر سخن می گویم، ازخندهٔ شکوفه

سخن می گویم، اگر از «نجد» یا «تهامه» می گویم، اگر از ایتان و آنان می گویم و یا از زنان کاعب یعنی زنان پستان برآمده و اززنانی که مانند خورشید طلوع می کنند می گویم، در اینها اسرار و رموزی است که پروردگار آسمانش بوجود آورده و بصورت الهامات بر قلب من وارد شده و من باین صورت تجسم شان کرده ام و وارد نخواهد شد بر قلب کسی مگر آنانکه چون من از «علمای بالله اند» و تو خاطر خود را از ظاهر این الفاظ بگردان و باطن آنها را جستجو کن آنگاه خواهی دانست».

مولوی خودمان، با اینکه در مثنوی تغزل ندارد و جور دیگری و با زبان دیگری حرف می زند ولی به این مطلب توجه کامل دارد می گوید مبادا تو حرفی را که از عارف می شنوی به ظاهرش حمل بکنی. آنگاه تشبیه خوبی می کند و می گوید آنها مرغ حقند مثل اینکه در کلمهٔ مرغ حق اشاره دارد به «منطق الطیر عطار» و داستان اینکه مرغان همه جمع می‌شوند به رهبری هدهد و هدهد رمز پیر و مرشد است، و مرغهای دیگر سالك و رهرو. می‌روند برای اینکه سیمرغ را به پادشاهی انتخاب بکنند سالکان را تشبیه به مرغان می کند که حرکت می کنند برای رفتن به خانهٔ سیمرغ، به هرحال مولوی می گوید:

چون صفیری بشنوی از مرغ حق
ظاهرش را یاد گیری چون سبق
وانگهی از خود قیاساتی کنی
مر خیال محض را رائی کنی
اصطلاحاتی است مر ابدال را
که از آن نبود خبر غفال را

خوب با اینهمه تصریحات آنوقت ما می توانیم خلاف آن چیزی بگوئیم و بروی آن بی جهت اصرار بورزیم. منظومهٔ شیخ محمود شبستری که از عالی ترین قطعات عرفان اسلامی است. جواب سؤالاتیست که از خراسان کردند و آنوقت هم ظاهراً شیخ محمود در آذربایجان بوده و آن سؤالات را جواب داده و آنطور که خودش می گوید در یك شب هم جواب داده و این خیلی عجیب است. جزو سؤالات آن مرید یکی این سؤال است:

چه خواهد مرد معنی ز آن عبارت
که دارد سوی چشم و لب اشارت
چه جوید از رخ و زلف و خط و خال
کسی کاندر مقامات است و احوال

خوب معلوم است که برای مردم مطرح بوده که عرفا از این تعبیرات مقصودشان چیست؟ شیخ محمود مفصل در این زمینه‌ها بحث می کند. مفصل، شاید درحدود نمی‌دانم، هفتاد، هشتاد بیت یا بیشتر از صد شعر دارد که اینجور جواب می‌دهد:

هر آنچیزی که در عالم عیان است
چو عکسی ز آفتاب آن جهان است
جهان چون زلف و خط و خال و ابروست
که هر چیزی بجای خویش نیکوست
تجلی گه جمال و گه جلال است
رخ و زلف آن معانی را مثال است
صفات حق تعالی لطف و قهر است
رخ و زلف بتان را زان دو بهر است
چه محسوس آمد این الفاظ مسموع
نخست از بهر مسموع است موضوع
ندارد عالم معنی نهایت
کجا بیند مر او را چشم غایت
هر آن معنی که شد از ذوق پیدا
کجا تعبیر لفظی یابد او را

می گوید معانی عرفانی، و ارادت قلبی کجا تعبیر لفظی خواهد داشت؟ مگر می شود آنچه در معانی عرفانی و قلبی آمده با کلمات و الفاظ بیان بشود چرا که الفاظ متداول برای آن دسته از معانی وضع شده که بشر از راه حواس با آن آشنا شده.

در جای دیگر می گوید:

معانی هرگز اندر حرف ناید
که بحر بیکران در ظرف ناید

یك شعر عربی هم هست که ترجمهٔ آن چنین می شود:

جامه‌ئی که از این بیست و نه حرف بافته شده به اندام «او» راست نمی آید یعنی آن معانی را هرگز با این الفاظ نمی‌شود بیان کرد.

هر آن معنا که شد از ذوق پیدا
کجا تعبیر لفظی یابد او را؟
چو اهل دل کند تفسیر معنی
به مانندی کند تعبیر معنی
که محسوسات از آن عالم چو سایه است
که این چون طفل آن مانند دایه است

بعد به شرح می‌پردازد و خیلی شرح می کند زلف یعنی چه؟ رخ یعنی چه؟ و...

بعد سائل می‌پرسد که؟

شراب و شمع و شاهد را چه معنی است
خراباتی شدن آخر چه دعواست

و شیخ در جوابهای خود ادامه می‌دهد:

شراب و شمع ذوق و نور عرفان
ببین شاهد که از کس نیست پنهان

آنوقت دیگر وارد بحث مفصلی در این زمینه می شود.

یکی دیگر از شعرای بسیار بسیار زبردست عرفانی که البته لطف حافظ را ندارد ولی از نظر مقامات عرفانی یعنی در رسیدن به عمق عرفان عده ای او را برتر از حافظ می‌دانند «مغربی» است شاعریست که دیوانش هم چاپ شده. مغربی در اول دیوانش شعری داردکه چون خیلی مفصل است بعضی از آن را می‌خوانم.

می گوید:

اگر بینی در این دیوان اشعار
خرابات و خراباتی و خمار
بت و زنار و تسبیح و چلیپا
مغ و ترسا و گبر و دیر و مینا
شراب و شاهد و شمع و شبستان
خروش بربط و آواز مستان
می و میخانه و رند خرابات
حریف و ساقی و نرد و مناجات
نوای ارغنون و نالهٔ نی
صبوح و مجلس و جام پیاپی
خم و جام و سبوی می فروشی
حریفی کردن اندر باده نوشی
ز مسجد سوی میخانه دویدن
در آنجا مدتی چند آرمیدن
گرو کردن پیالهٔ خویشتن را
نهادن بر سر می جان و تن را
گل و گلزار و سرو و باغ و لاله
حدیث شبنم و باران ژاله
خط و خال و قد و بالا و ابرو
عذار و عارض و رخسار و گیسو
لب و دندان و چشم شوخ سرمست
سر و پا و میان و پنجه و دست
مشو زنهار ازین گفتار در تاب
برو مقصود از آن گفتار دریاب
مپیچ اندر سر و پای عبارت
اگر هستی ز ارباب اشارت
نظر را نغز کن تا نغز بینی
گذر از پوست کن تا مغز بینی
نظر گر بر نداری از ظواهر
کجا گردی ز ارباب سرائر
چو هر یك را ازاین الفاظ جانی است
بزیر هر یك از اینها جهانی است
تو جانش را طلب از جسم بگذر
مسمی جوی باش از اسم بگذر
فرو نگذار چیزی از دقایق
که تا باشی ز اصحاب حقایق

یا مثلاً هاتف در آن ترجیع بند معروف خودش آنجا مخصوصاً تصریح می کند که:

هاتف ارباب معرفت که گهی
مست خوانندشان و گه هوشیار
از دف و چنگ و مطرب و ساقی
از می و جام و ساقی و زنار
قصد ایشان نهفته اسراری است
که به ایما کنند گاه اظهار

ما می بینیم افرادی در این زمینه‌ها و با همین الفاظ و اصطلاحات شعر گفته اند که دربارهٔ هرکس که بشود احتمال گناه و انحراف داد دربارهٔ آنها نمی شود هیچ احتمالی داد.

مثلاً شیخ بهائی فقیه عصر و شیخ الاسلام زمان خودش از این حرفهای رندانه در کلماتش همانقدر که در کلمات حافظ آمده دیده می شود. مثل این شعر معروفش. می گوید:

دین و دل بیك دیدن باختیم و خرسندیم
در قمار عشق ای دل کی بود پشیمانی
سجده بر بتی دارم راه مسجدم منما
کافر ره عشقم من کجا مسلمانی
ما ز دوست غیر ازدوست مقصدی نمیخواهیم
حور و جنت ای زاهد برتو باد ارزانی
زاهدی به میخانه سرخ روز می دیدم
گفتمش مبارك باد ارمنی ـ مسلمانی
خانهٔ دل ما را از کرم عمارت کن
پیش آنکه این خانه رو نهد به ویرانی

اگر اشعاری را که مجتهدها و فقهای زمان و مراجع تقلید زمان در این زمینه ها گفته اند همانها را بخواهیم جمع بکنیم مثل شعرهای معروف میرزامحمد تقی شیرازی، شعرهای مرحوم نراقی دیوانهای بسیار بر گنجینهٔ عرفانی اسلام خواهیم افزود.

برای نمونه دوست دارم که این شعرهای استاد

خودمان «علامهٔ طباطبائی» سلم‌الله تعالی را من برای شما بخوانم تا شما ببینید که این مفسرین مادی حافظ در اینجا چه جواب خواهند داشت.

ایشان می‌گویند:

همی گویم و گفته‌ام بارها
بود کیش من مهر دلدارها
پرستش به مستی است در کیش مهر
برونند زین جرگه هشیارها
به شادی و آسایش و خواب و خور
ندارند کاری دل افکارها
بجز اشك چشم و بجز داغ دل
نباشد بدست گرفتارها
کشیدند در کوی دلدادگان
میان دل و کام دیوارها
چه فرهادها مرده در کوهها
چه حلاجها رفته بر دارها
چه دارد جهان جز دل و مهربار
مگر توده‌هائی و پندارها
ولی رادمردان و وارستگان
نیازند هرگز به مردارها
مهین مهرورزان که آزاده‌اند
بریزند از دام جام تارها
بخون خود آغشته و رفته‌اند
چه گلهای رنگین به جوبارها
بهاران که شاباش ریزد سپهر
بدامان گلشن ز رگبارها
کشد رخت سبزه بهامون و دشت
زند بارگه گل به گلزارها
نگارش دهد گلبن جویبار
در آئینهٔ آب رخسارها
رود شاخ گل در بر نیلوفر
برقصد به صد ناز گلنارها
درد پردهٔ غنچه را باد بام
هزار آورد نغز گفتارها
بآوای نای و بآهنگ چنگ
خروشد ز سرو و سمن تارها
بیاد خم ابروی گلرخان
بکش جام در بزم میخوارها
گره را ز راز جهان باز کن
که آسان کند باده دشوارها
جز افسون و افسانه نبود جهان
که بستند چشم خشایارها
به انده آینده خود را مباز
که آینده خوابیست چون بارها
فریب جهان را مخور زینهار
که در پای این گل بود خارها
پیاپی بکش جام و سرگرم باش
بهل گر بگیرند بیکارها

بله... با استدلال به این مطالب است که حافظ را ما باید در جرگهٔ خودش یعنی در میان عرفا جستجو کنیم. حافظ گلی است از یك بوستان، یك بوستان را شما حساب بکنید ده هزار متر مربع و یا صد هزار متر مربع است و در آن ده‌ها هزار گل وجود دارد و یکی از معطرترین گلهایش حافظ است و آن بوستان، بوستان معارف اسلامی است. حافظ را فقط باید در داخل همان بوستانی که رشد کرده یعنی بوستان فرهنگ اسلامی در آنجا باید مطالعه کنیم تا بتوانیم استادهای حافظ را، استادهای استاد حافظ را، جو حافظ را، فضائی که حافظ در آن فضا تنفس کرده بدست بیاوریم و این کار، کار یك ادیب نیست و اشتباه همین است. در عصر ما ادبا می‌خواهند حافظ را شرح کنند. در صورتی که بزرگترین ادیب جهان هم بیاید نمی‌تواند حافظ را شرح کند. حافظ را عارفی باید شرح کند که ادیب هم باشد و بهمین دلیل این بنده با تمام صراحت عرض می‌کنم هیچ مدعی شرح حافظ نیستم چون نه عارفم نه ادیب.

توجه کردید، بلی عارفی ادیب می‌باید که حافظ را شرح کند ادیبی که عارف، و ادیب زمان خودش و زمان حافظ باشد.

بسیار خوب، حالا برویم سراغ یك مطلب دیگر. مطلب دیگر اینست که این عرفا چه داعی داشته‌اند که حرفهای خودشان را اینطور در پرده بیاورند. چرا با رمز حرف می‌زنند، چرا سمبلیك حرف می‌زنند، چرا صریح نمی‌گویند؟ چون صفیری بشنوی از مرغ حق... یعنی چه؟ اصطلاحاتی است مر ابدال را... یعنی چه؟ چرا اینطور می‌گویند؟ اینجا هم باز تفسیرهایی شده بعضی‌ها معتقدند که درابتدا عرفا حرفهای خودشان را صریح می‌گفتند بعدها چون دیدند این حرفهای صریح و بی‌پرده برایشان ایجاد دردسر می‌کند مجبور شدند که حرفهاشان را در پرده بگویند برای اینکه اهل ظاهر، فقها، و پیروان فقها مزاحمشان نشوند.

مرحوم دکتر قاسم غنی دو کتاب دارد. یکی به نام تاریخ تصوف در اسلام و یك کتاب دیگری دارد که می‌گویند چکیدهٔ افکار دکتر قاسم غنی است بنام بحثی در تصوف که وقتی انسان از اول تا آخرش رامطالعه می‌کند می‌بیند این مرد چیزی از عرفان و تصوف درك نمی‌کرده، مطالعه زیاد کرده ولی چیزی نمی‌دانسته ایشان اصرار دارد که مطلب را همینطور توجیه کند. اولاً می‌گوید این عرفان اسلامی همان حرفهای نو افلاطونیان است و می‌گوید بعد از اینکه فلسفهٔ نو افلاطونیان در میان مسلمین آمد و تبدیل شد به عرفان، تصوف به شکلی درآمد که مورد تکفیر واقع شد و جماعتی از بزرگان صوفیه بزحمت افتادند و بعضی به قتل رسیدند که این پیشامدها سبب شد که صوفیان اسرار خود را از نامحرمان مکتوم بدارند و کلمات خود را مرموز و ذووجوه ادا کنند ظواهر شرع را رعایت نمایند و مخصوصاً در صدد برآمدند که عرفان و تصوف را بوسیلهٔ تفسیر و تعبیر با قرآن و حدیث تطبیق کنند و انصاف اینست که از عهدهٔ این مهم بخوبی برآمدند و پایهٔ تأویل را به جایی گذاشتند که دست فیلسوفان تأویل کنندهٔ تورات هم بآن نخواهد رسید.

باید عرض کنم این حرف یك حرف نامربوطی است چون درعین اینکه طبق مدعای ایشان ـ عرفا و صوفیه سخن در پرده گفته‌اند از قدمای صوفیه، یعنی صوفیهٔ قرن دوم و سوم و چهارم اینها بیشتر پرده‌دری کرده‌اند. اگر قضیهٔ اینها قضیهٔ تقیه و پنهان کاری بود، اینها نباید که حرف خودشان را در زیر پرده همان کلماتی بگویند که به حسب ظواهر شرع آن کلمات مکره و مذموم است.

این خیلی حرف عجیبی است عذر بدتر از گناه که می‌گویند همین است، این چگونه در پرده حرف زدن است که همه مدعای خودشان را بصورت کلماتی گفتند که در نظر شرع و عرف یا کفر است یا فسق. این چه جور در پرده گفتن به آن منظور است. اگر به یك زبان دیگری می‌گفتند که مردم اشتباه می‌کردند مثلاً بجای این حرفها کلمهٔ وضوء می‌آوردند، غسل می‌آوردند، تیمم می‌آوردند، رکوع و سجود می‌گفتند و بعد می‌گفتند مقصود ما از سجود فلان معناست، از رکوع فلان معناست، از وضوء، از تیمم و... مقصود فلان معنی است حق با آقای غنی بود و می‌توانستیم حمل بر تقیه آنها کنیم. لیکن اینها که از این الفاظ شرعی و الفاظ مقدس عرفی که استفاده نکردند از الفاظی استفاده کردند که مفهوم ظاهریش یا فسق بوده، یا کفر. «دین و دل بیك دیدن باختیم و خرسندیم» می‌گوید دینم را باختم و خرسندم. این کجا خواسته در پرده حرف بزند که مردم عوام نفهمند؟ این خیلی حرف عجیبی است تعجب می‌کنم ازاین محقق حافظ شناس که چطور چنین حرفی را زده؟!

بعضیهای دیگر از این ناسیونالیستها چشمهایشان را باز کردند و خیال کردند این حرفها فقط اختصاص دارد به شعرای ایرانی و فارسی زبان و این اصطلاحات هم خلاصه در می و مغ و آتشکده است و نتیجه گرفته‌اند که بیشتر شعرای ما در زیر سلطهٔ عرب و اسلام بودند می‌خواستند اظهار علاقه کنند به ایران قدیم و ایران قبل از اسلام. راهی نداشتند. مجبور بودند و آمدند این تعبیرات را آوردند برای اینکه اهل فن بفهمند که اینها دارند علاقه نشان می‌دهند به ایران قدیم و ایران زمان ساسانیان!

یادم هست یك وقتی کتاب عرفان و اصول مادی دکترارانی را می‌خواندم. او در کتابش اینهایی را که این حرفهای ساده لوحانه را می‌زنند به مسخره گرفته و نقل کرده بود که یك آقایی گفته است این شعر حافظ که می‌گوید:

بلبل ز شاخ سرو به گلبانگ پهلوی
میخواند دوش درس مقامات معنوی

چون کلمهٔ پهلوی اشاره به زبان پهلوی است و مال ایران قبل از اسلام است این علاقهٔ شاعر را به زرتشتی گری نشان می‌دهد و ین نشانهٔ احساسات ملی حافظ است. دکترارانی نوشته بود. اگر اینجور است پس شعر بعدش هم که می‌گوید:

یعنی بیا که آتش موسی نمود گل
تا از درخت نکتهٔ توحید بشنوی

این هم تمایل یهودی گری شاعر است. بعد در شعر بعد که می‌گوید:

این قصهٔ عجب شنو: از بخت واژگون
ما را بکشت یار به انفاس عیسوی

اینهم علامت مسیحی گری شاعر است. اقا این حرفها چرند است این یاوه‌ها یعنی چه؟ این حرفهای سیونالیستی و باستان گرائی که استعمار قرن نوزدهم در مغز ملت‌های اسلامی فرو کرده برای جدا کردن این ملت‌ها از یکدیگر است اینها دروغ محض است. هزارها دلیل تاریخی داریم که بر رد اینهاست و من در کتاب «خدمات متقابل» در این قضیه مفصل بحث کرده‌ام.

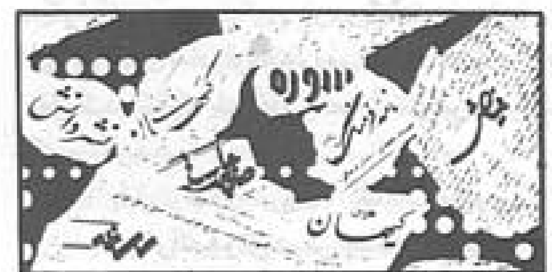
ادامه دارد.

● دربارهٔ اینیاتسیو سیلونه

همه‌چیز به‌گونه‌ای دیگر

○ هانس زال

● ترجمهٔ پریسا رضایی



ازمطبوعات دیگر...

آیا پایان سیلونه فرا رسیده است؟ سیلونه نیز مانند آرتور کوستلرو جورج اوروول به آن دسته نویسندگانی تعلق داشت که به عنوان اولین نفرات در ترک شعار «خدا وجود ندارد» و کمونیست، سوگند یاد کردند. سیلونه کسی بود که اصطلاح «فاشیسم سرخ» را ابداع نمود و همچنین به نقیضه گویی جمله معروف کارل مارکس «دین افیون ملتهاست» را به «مارکسیسم افیون ملتهاست»... سیلونه همزمان یك حکایت نویس، یك سیاستمدار، یك مسیحی و یك سوسیالیست و سرانجام یك تکرو و در عین حال شهروندی جهانی بود. وی قبل از هرچیز یکی از اخلاقیون بزرگ، مطابق آنچه «منتن» (فیلسوف فرانسوی) نظر داشت، بود و این یعنی کسی که دنیا را آن گونه که هست، قبول ندارد و از همین رو نیز در تلاش برای بهبود بخشیدن به اوضاع جهان، توقعاتی ابراز می‌کند.

سیلونه به سال ۱۹۰۰ در دهکده‌ای کوهستانی واقع در سرزمینهای کوهستانی شمال رم (Abruzzen) به دنیا آمد. او پسر یك خرده مالك بود. وی نخست در مدرسهٔ علوم دینی کاتولیکها تحصیلات دانشگاهی اش را آغاز کرد. سپس وارد زمینهٔ سیاسی شد و در سال ۱۹۲۱ به همراه «تولیاتی» (Togliatti)، حزب کمونیست ایتالیا را بنیان نهاد. سال ۱۹۳۰ با سقوط این حزب به طور کامل و فرار سیلونه به سوئیس همراه بود. وی نخست به علت ابتلاء به بیماری ریه برای درمان به داوس (Davos) رفت و سپس راهی زوریخ شد. در این شهر بود که تعدادی رمان و حکایت به رشتهٔ تحریر درآورد که او را در سطح جهانی به شهرت رساند. برای نمونه می‌توان از «فونتامارا»، «نان و شراب»، «دانه زیر برف» و سایر کتابهایش نام برد که همهٔ آنها به نحوی به موضوع مارکسیسم می‌پردازند.

پس از آزادی ایتالیا (۱۹۴۴) سیلونه به میهنش بازگشت که در آنجا نخست آن گونه که شایسته‌اش بود از او تمجیدی به عمل نیامد. از این لحاظ سرنوشت او به تعدادی از نویسندگان تبعیدی آلمان که معروفیت کمتری دارند، شباهت می‌یابد. نویسندگانی چون آلفرد دوبلین، والتر مرینگ، والوی مارکو، یوزف رت و دیگرانی که پس از سال ۱۹۴۵ به دلیل سابقهٔ ضد استالینی خود از سوی جبیهای آلمان غربی که بویژه پیرو ادبیات برشت، آناز گرز و سایر نویسندگان آلمان شرقی بودند، تنها تحت شرایطی خاص پذیرفته شدند. پس از سال ۱۹۶۸ بود که ارزش سیلونه که خودش را «یکی از پیروزمندترین انسانهای دوران ما» می‌دانست، حتی در ایتالیا شناخته شد. وی به سال ۱۹۷۸ در ژنو درگذشت.

در دگرگونی یک مارکسیست به یک ضد مارکسیست، سه مرحله یافت می‌شود. در اولین مرحله انسان استالین را، در دومین مرحله لنین را و سرانجام در سومین مرحله مارکس را شخصا در قبال ناکامی مارکسیسم مسئول می‌داند. آن زمان که من در سال ۱۹۳۴ در زوریخ با سیلونه آشنا شدم، او تمامی این سه

مرحله را قبلا پشت سر گذاشته بود. کتاب «فونتامارا»ی او تازه به چاپ رسیده بود: داستان قیام یك دهکده کوهستانی کوچك در Abrozzen علیه فاشیسم. کتابی با زیباییهای شاعرانه فراوان و شیفتگی به انقلابی که هنوز درهم شکسته نشده بود. با «نان و شراب» نگارش آن دسته از رمانها و حکایاتی آغاز می‌شود که سیلونه در آنها به هر دو ایدئولوژی شاخص زندگیش یعنی ایدئولوژی کاتولیکی و کمونیستی می‌پردازد.

آنچه سیلونه همواره در مقابلش جهت‌گیری می‌کند، بنگاهی کردن اخلاق از جانب کلیسا یا از طریق احزاب است. در «نان و شراب» که جنبه‌های شعری و سیاسی به گونه‌ای بی‌نظیر یکدیگر را تکمیل می‌کنند، برای اولین بار خواستهٔ ترمیم سیستم سوسیالیسم از درون خمیرمایه مسیحیت کهن، که بعدها به اشکال گوناگون بارها تکرار شد، مطرح می‌شود. نثر سیلونه با زمینه سیاسی‌اش و رمانها و حکایاتی که در آنها جلوه‌های برجسته و بارز زادگاه ایتالیائیش حفظ شده است، چیزی نیستند مگر بررسی عظمت و انحطاط ایدهٔ عدالت اجتماعی که در جریان تحقق خود به متضادش تبدیل می‌شود. سیلونه از کسی که این وظیفه را تقبل می‌کند که جامعه بهتری را بشارت دهد، می‌خواهد که خود او [شخصاً] نخست نمونه‌ای از این جامعه برتر را از خود ارائه دهد. در نظر سیلونه یك انقلابی همزمان یك روحانی پایبند امور اجتماعی و عضوی از یك فرقه است که عشق به همنوع را در عمل به کار می‌برد و فقرا و محتاجان را در جهت یافتن حقوقشان دستگیری می‌کند، حتی معتقد است که این روحانی باید سر خود را نیز به طریقه کشیشان بتراشد تا همه او را از دور به عنوان آنچه هست، باز شناسند.

زندگی «نمونه»‌ای که سیلونه از یك انقلابی انتظار دارد، از لحاظ تاریخی همردیف بازندگانی مقدسین و شهدای بزرگ مسیحیت قرار می‌گیرد وانسان انقلابی نیز باید همانند آنان زندگانیش را صرفاً وقف ایمان و عقایدش نماید.

و سرانجام اینکه ارزش سیلونه در این نیست که وی با در دست داشتن حکایاتی از سرنوشتهای افراد و نیز سرنوشت شخص خود، در یك درس عقیدتی از داستانهای واقعی و زنده سهیم است. این داستان صعود و سقوط یك ایدئولوژی است که خود او نیز زمانی بدان تعلق داشت و شخصاً در موردموفقیت آن زمانی نوشت که این موفقیت همانند شفا یافتن از یك بیماری اعصاب است. کتاب «خروج اضطراری» او قابلیت خواندن را دارد، این کتاب همانطور که از عنوانش برمی آید، به تشریح گزارشی در مورد نجات یافتن ازمخمصه‌ای تهدید کننده می‌پردازد.

«خــروج اضطراری» ازجمله عـظیمترین اعترافنامه‌های زمانهٔ ما محسوب می‌شود و شایسته است که بویژه دراین دوران خاص بار دیگر مورد مطالعه قرار گیرد. داستان یك مساله وجدانی که به طرزی بی‌رحمانه، حتی برضد خود، از یك اشتباه تاریخی با کلیه پیامدهایش پرده برمی‌دارد. آنچه بویژه به این کتاب جذابیت می‌بخشد، نظرات و گزارش شواهد عینی از وقایع مشخص تاریخی است که سیلونه شخصاً در آنها حضور داشته است. برای نمونه گزارش جالبی درباره یکی از گردهماییهای فوق‌العاده قوهٔ مجریهٔ بین‌الملل در مسکو که در آن ارنست تلمان، رهبر کمونیست آلمان در حضور استالین و بسیاری از عاملین رده بالا درخواست کرد که تروتسکی رابه دلیل نوشتن مطلبی ظاهراً ضدانقلابی ـ که البته هرگز برای خواندن در اختیار کسی قرار نگرفت ـ از حضور در حزب محروم سازند. آنطور که معلوم است، اندکی پس از این ماجرا تروتسکی تبعید و سپس به فرمان استالین کشته شد.

یکی دیگر از وقایع ضمنی که سیلونه گزارش آن را می‌دهد چنین است: «نوشتن داستان کمونیسم بین‌المللی ساده نخواهد بود. بی‌شك برای این کار هنوزهم زود است... بعضی چیزها که آشکارا در خاطر من مانده است، ممکن است برای دیگری تنها پیشامدی مضحك جلوه کند. روزی در یکی از کمیسیونهای ویژهٔ قوهٔ مجریه دربارهٔ اولتیماتومی بحث می‌شد. در این اولتیماتوم آمده بود که اگر جنبش اقلیتهای کمونیستی نیز در اداره اتحادیهٔ اصناف انگلیس سهیم شود، این عمل باعث محرومیت بخشهای محلی خواهد شد. پس از آنکه نمایندهٔ حزب کمونیسم انگلیس تشریح کرد که این معضل تا چه حد حساس است ـ زیرا پذیرفتن اولتیماتوم به انحلال جنبش اقلیتها و جلوگیری از ورود گروه کمونیستی به اتحادیهٔ اصناف منجر می‌شد ـ نمایندهٔ روسیه راه حلی را پیشنهاد کرد که به نظر خودش مثل روزروشن بود. او گفت: «بخشها باید اقرار کنند که تابع قواعد درخواستی هستند ولی در عمل دقیقاً ضد آن عمل کنند.» نمایندهٔ حزب کمونیسم انگلیس سخن او را قطع کرد و گفت: «اما این یك دروغ خواهد بود»؛ خنده‌ای پرصدا به این گفتهٔ ساده‌لوحانه پاسخ داد، خنده‌ای صریح و از صمیم قلب که تمامی نداشت، خنده‌ای که اتاق تیره و تار دفتر ساختمان اتحادیه بین‌المللی کارگران هرگز مانند آن را نشنیده بود، خنده‌ای که طنین آن به سرعت برق در سراسر مسکو پیچید، زیرا پاسخ همهمه برانگیز و باورنکردنی این انگلیسی فوراً به گوش مقامات دولتی وحتی به صورت تلفنی به اطلاع شخص استالین رسید و همانطور که بعداً مطلع شدیم همه جا موجی از همهمه و تعجب برانگیخت، توگلیاتی گفت: «اگر بخواهیم در مورد رژیمی که من با آن بودم قضاوت کنیم، بسیار مهم است که بدانیم رهبران مردم در آن رژیم به چه می‌خندند».

چنین تفتیشها و پرده برداریهایی از وقایع تاریخی آن هم از زبان خودی که خود نیز زمانی در این وقایع سهیم بود، به کتاب «خروج اضطراری»، بیشتر هم به دلیل صداقتی که در انتقاد از خود دارد، اهمیت متناسب با عصر خود را می‌بخشد.

بر کتابهای سیلونه سوگواری عظیمی حاکم است. سوگواری بر تصویر از دست رفته انسانیت. در انتهای نان و شراب آمده است: «نسل بدبخت شماها را با چه باید مقایسه کنم؟ شاید آنها به کودکانی شبیه باشند که در محله‌ای عمومی می‌نشینند ورو به سوی دوربینهای شما فریاد می‌زنند: «ما فلوت زدیم و شماها نرقصیدید، ما سرود عزا خواندیم و شماها نگریستید. همه چیز نسبت به آن زمان که به شما وعده‌ها داده بودند. دگرگون شده است.»

○ به نقل از «کیهان» ۲۶ آذر ۱۳۷۱



درباره مذهب مولوی

■ حسین سرداغی

□ مقاله‌ای را که در پی این یادداشت با عنوان «در باره مذهب مولوی» می‌خوانید، صرفا برای اطلاع یافتن از نظر مولانا جلال الدین مولوی چاپ می‌شود و همان‌طور که نویسنده در متن یادآوری کرده، این نوشته هدف دیگری را دنبال نمی‌کند. با این همه اصل مقاله مبسوطتر بوده، به دلایلی بخشهایی از آن حذف شده است. انتظار داریم آقای «سرداغی» عذر ما را بپذیرد.

مسلم است که مولوی درهیچ یك از آثارش (مثنوی دیوان شمس، فیه مافیه مجالس، مکتوبات) به طور مستقیم اظهارنظر نکرده است که مذهب شیعه داشته و یا از اهل تسنن بوده است و نگارنده نیز قصد اثبات چنین مطلبی را ندارد فقط ابیات و مطالبی را که در تمام آثار موجود مولانا نشانگر اعتقاد اوست جمع‌آوری کرده داوری را به عهده خواننده نهاده است. در یك رباعی مولانا می گوید:

من بنده قرآنم اگر جان دارم
من خاك ره محمد مختارم
گر نقل کند جز این کس از گفتارم
بیزارم ازو وزین سخن بیزارم
(رباعی ۱۱۷۳)

قرن هفتم که مولانا در آن می‌زیسته، رواج مذاهب اهل سنت بیشتر بود، تا شیعه و مولانا مدت کوتاهی در مدرسه حلاویه شهر حلب فقه حنفی آموخته ولی بعدها که فقیه نام آوری می‌شود نیازی به پیروی از امثال ابوحنیفه پیدا نمی‌کند (اگر چه خود ابوحنیفه که معاصر بنی عباس بوده تمایل به علویین داشته و آنانرا برای خلافت شایسته‌تر می‌دانسته است) او مذهب خود را عشق می‌داند و آشکارا می گوید:

آن طرف که عشق می‌افزود درد
بوحنیفه و شافعی درسی نکرد
(مثنوی ص۱۹۸)

هرکسی ممکن است بتواند فقه بخواند، فقیه بشود یا فلسفه بخواند، فیلسوف گردد اما عشق جذبه و عنایت حق است و هرکسی را شامل نمی‌شود.

عشق جز دولت و عنایت نیست
جز گشاد دل و هدایت نیست
عشق را بوحنیفه درس نکرد
شافعی را درو روایت نیست
حنبلی خود خبر زعشق نداشت
مالکی را در او درایت نیست
غزل ۴۹۹

باید گفت که سخن عشق بعد از برخورد با شمس تبریزی بر زبان مولانا جاری شده است. علوم عقلی، فقهی، ریاضی، آن چه مربوط به دنیاست در دنیا می‌ماند و آن چه ابدی است عشق است چون معشوق ابدی است.

لایجوز و یجور تا اجل است
علم عشاق را نهایت نیست
(غزل ۴۹۹)

افلاکی می گوید: حسام الدین چلبی از مریدان مولوی که شافعی بوده آن‌قدر به مولانا علاقه داشته که تصمیم گرفت به مذهب مولوی (حنفی) درآید ولی مولانا مانع شد و توصیه کرد که بر مذهب خود مانده فقط طریقه عشق مولانا را تعلیم کند:

مرا حق از می عشق آفریدست
همان عشقم اگر مرگم بساید
(غزل ۶۸۳)

این که در مثنوی از سه خلیفه اول با عناوینی چون امیرالمؤمنین یا امیرالصادقین یاد شده دلیل بر سنی بودن مولوی نیست. چون اظهار ارادتی که در باره ائمه شیعه خصوصاً علی ابن ابیطالب(ع) نموده از لحاظ کمی و کیفی بیشتر و عمیقتر است.

مولوی راه علی بن ابیطالب(ع) را صراط مستقیم و طریق جوانمردی می‌داند.

(مثنوی ص۶۸)

در طریق عرفا اخلاص بسیار مهم است چون فقط مخلصین هستند که از اغوای ابلیس درامانند. قرآن کریم از زبان ابلیس ملعون می گوید: فبعزتك لاغوینهم اجمعین الا عبادك منهم المخلصین[۱]

و مولانا وقتی الگوی اخلاص را می خواهد نشان دهد علی بن ابیطالب(ع) را توصیه می کند که افتخار تمام انبیاء و اولیاء است.

از علی آموز اخلاص عمل
شیر حق را دان منزه از دغل
(مثنوی)

بعد از خلیفه دوم، درآن شورای معروف به حضرت علی(ع) گفتند: اگر می‌خواهی خلیفه باشی علاوه بر قرآن و سنت رسول الله باید به سیره خلیفه اول و دوم نیز عمل کنی که حضرت فرمود: قرآن و سنت رسول الله آری ولی روش آن دو هرگز! ابیات زیر اشاره به همین موضوع است و کلمه بخ (به معنی احسنت یا مبارك است) یادآور آن است که روز غدیر خم بعد از ابلاغ امر وصایت، خلیفه دوم ضمن دست دادن به آن حضرت گفت: بخ بخ لك یاعلی.

○ در طریق عرفا اخلاص بسیار مهم است و مولانا، علی بن ابیطالب(ع) را به عنوان الگوی اخلاص معرفی می کند.

باز مرغی که تردد را گذاشت
زان نظر برکند و بر صحرا گماشت
شاد پر و بال او بخ له
تا امام جمله آزادان شد او
هرکه او را مقتدا سازد برست
در مقام امن و آزادی نشست
(مثنوی ص ۱۸۳)

در دیباچه دفاتر شش گانه مثنوی، درود و سلام بر محمد و آل محمد(ص) را همیشه متذکر می شود مثلا در دیباچه دفتر اول می گوید:... و صلی‌الله علی سیدنا

محمد و آله الطیبین و سلم تسلیما کثیراً کثیراً

صدهزار آفرین بر جان او
برقدوم و دور فرزندان او
(مثنوی ۳۵۴)

نقل حدیث معروف غدیرخم و این که رسول اکرم(ص) و حضرت علی(ع) هردو بر مسلمین ولایت دارند

زین سبب پیغمبر با اجتهاد
نام خود و آن علی مولا نهاد
گفت هرکو را منم مولا و دوست
ابن عم من علی مولای اوست

بعد مولانا ولایت را معنی می کند که غرض ولایت دوستی صرف نیست. بلکه نبوت و ولایت یعنی هدایت و آزادی

کیست مولا آنکه آزادت کند
بند رقیت زپایت برکند
چون به آزادی نبوت هادی است
مومنان را زانبیا آزادی است
(مثنوی ص ۴۱۹)

پیامبر(ص) فرمود: خاندان من چون کشتی نوح اند، هرکه در کشتی آمد نجات یافت وگرنه هلاک می شود.

این چنین فرمود آن شاه رسل
که منم کشتی در این دریای کل
یا کسی کو در بصیرتهای من
شد خلیفه راستین بر جای من

عبارت «خلیفه راستین» می تواند تعرضی بر خلیفه دروغین باشد که فاقد بصیرت نبوی است در جای دیگر: ساقی کوثر را به عنوان نایب لایق سکان دار کشتی امت می ستاید.

ای نوح زمانه هین روان کن
این کشتی طبع لنگری را
ای نایب مصطفی بگردان
آن ساغر زفت کوثری را
(غزل ۱۲۹)

به اعتقاد بعضی غرض مولانا از اصطلاح حسن القضا خلافت حضرت علی(ع) است.

راز بگشا ای علی مرتضی
ای پس از سوء القضاء حسن القضاء
(مثنوی ص ۷۳)

□ حضرت علی(ع) میزان اعمال

در زیارت امیرالمومنین(ع) جمله‌ای دارد که می گوید: آن حضرت میزان اعمال مسلمین است، اعمال مومنین را با مقیاس و معیار اعمال آن حضرت می سنجند و مولانا این مطلب را به گونه ای زیبا مطرح می کند.

تو ترازوی احد خوبوده‌ای
بل زبانه هر ترازو بوده‌ای
(مثنوی ص ۷۷)

درآیه مباهله سوره آل عمران غرض از «انفسنا» یکی بودن دو وجود مبارک یعنی محمد(ص) و علی(ع) است.

آن لحمک لحمی بشنو تا که بدانی
آن یار که او نفس نبی بود علی بود[۲]

□ حدیث منزلت بسیار معروف است، که پیامبر(ص) فرمود: یا علی تو برای من به منزله هارون هستی برای موسی(ع)

هارون ولایت زپس موسی عمران
بالله که علی بود علی بود علی بود

در اعتقاد مولانا علی بن ابیطالب(ع) دارای مقام عصمت و وصی پیامبر اکرم(ص) است.

آن معنی قرآن که خدا در همه قرآن
کردش صفت عصمت و بستود علی بود
شاهی که ولی بود و وصی بود علی بود
سلطان صفا و کرم و جود علی بود[۳]

آیا این شیفتگی و بی قراری مولانا برای شیعه بودن کافی نیست؟ او عاشق علی(ع) است اما بی ادعا در قرن هفتم به جای کلمه سید، شریف به کار می برند، و مولانا دشمنان آنها را مثل یزید و شمر می‌داند.

با شریف آن کرد آن دون از کجی
که کند با آل یاسین خارجی
تا چه کین دارند دائم دیو و غول
چون یزید و شمر با آل رسول
(مثنوی ص ۱۱۲)

نقل این حدیث که امام حسن(ع) و امام حسین(ع) دو گوشوار عرشند.

روشن از نورش چو سبطین آمدند
عرش را درین و قرطین آمدند
چون که سبطین از سرش فارغ بدند
گشوار عرش ربانی شدند
آن یکی از زهر جان کرده نثار
وان سرافکنده براهش مستوار
(مثنوی ص ۹۳)

ذکر عاشورا و عظمت آن و این که امام حسین(ع) خسرو دین بوده و در راه حق شهید شده است.

روز عاشورا نمیدانی که هست
ماتم جانی که از قرنی بهست
پیش مومن کی بود این قصه خوار
قدر عشق گوش عشق گوشوار
پیش مومن ماتم آن پاك روح
شهره تر باشد زصدطوفان نوح
چونکه ایشان خسرو دین بوده اند
وقت شادی شد بگستنند بند
سوی شاد روان دولت تاختند
کنده و زنجیر را انداختند
(مثنوی ص ۳۶۴)

در اصطلاح عرفا خرقه از کسی داشتن به معنای مرید بودن است. قبلاً گفتیم که مولانا مذهب خود را عشق می‌داند بنابراین باید که پیرو سلطان عاشقان باشد.

هرکاتش من دارد او خرقه زمن دارد
زخمی چو حسینستش زهری چو حسن دارد
(غزل ۶۰۴)

در غزلی دیگر خطاب به شمس تبریزی همین مطلب را به گونه‌ای دیگر ابراز می‌دارد.

مرتضای عشق شمس‌الدین تبریزی ببین
چون حسینم خون خود در، زهرکش همچون حسن
(غزل ۱۹۴۳)

حتی در حالات عارفانه خود گریز به کربلا زده، آرزوی شهادت دارد.

از پرده عراق به عشاق تحفه بر
چون راست و بوسلیك خوش الحانم آرزوست
آغاز کن حسینی زیرا که مایه گفت
کان زیر خرد و زیر بزرگانم آرزوست
این علم موسیقی مومن چون شهادت است
چون مومنم شهادت و ایمانم آرزوست
(غزل ۴۵۷)

این حقیقت است که راه عشق از کربلا می گذرد و سالك باید در سایه شمشیر وارد ملك عشق شود.

بزن شمشیر و ملك عشق بستان
که ملك عشق ملك پایدار است
حسین کربلائی آب بگذار
که آب امروز تیغ آبدار است
(غزل ۳۳۸)

آخرین منزل عشق فناست و عاشق از بلا نمی‌هراسد. هرکسی نمی تواند لایق کربلا باشد. ترس بار عاشق را کج می کند و نمی گذارد به منزل برسد.

کین شهیدان زمرگ نشکیبند
عاشقانند بر فنا بودن
از بلا و قضا گریزی تو
ترس ایشان زبی بلا بودن
ششه می‌گیر روز عاشورا
تونتانی به کربلا بودن
(غزل ۲۱۰۲)

ششه گرفتن یعنی روزه گرفتن و شاید اشاره به این مطلب باشد که روزه گرفتن در عاشورا مکروه است مولانا وصال دل را به حسین(ع) و هجران را به یزید تشبیه می کند که دل صدها بار بدست فراق شهید می شود.

دل است همچو حسین و فراق همچویزید
شهید گشته دوصدره بدشت کرب وبلا
(غزل ۲۳۰)

و خود را شهید عشق می‌داند.

من شهید عشقم و خونین کفن
خونبها اندرکفن می‌آیدم
(غزل ۱۶۶۲)

□ نقل حدیث امام صادق(ع) از زبان مولانا

همچنان روزی از مولانا سئوال کردند که بعضی اولیا را متکبر می بینیم و آن تکبر کجاست؟ فرمود که در مردان خدا کبر کبریایی باشد نه کبر ریایی، چنان که امام جعفر صادق رضی الله گهگاه تزکیه کردی و خلفا و ملوك را التفات ننمودی. پرسیدند از آن تکبر او. گفت: حاشا من متکبر نیستم ولکن چون من از هستی خویش برخاستم کبریایی او مرا مستهلك گردانید، بجای کبر من بنشست و این کبر از کبریایی اوست و من در میان نیستم[۴] و این معنای «کبر کبریایی» در غزلهای او نیز دیده می شود:

این. داد خدیو شمس تبریز
بی کبر و لیك کبریایی
(غزل ۲۷۶۵)



جای دیگر از قدرت کلام و نطق امام صادق(ع) یاد می کند.

خمش کردم که پایم گل فرو رفت
تو بگشا پرنطق جعفری را
(غزل ۱۰۲)

□ اعتقاد مولانا به استمرار ولایت تا آخرالزمان

اعتقاد عرفا به داشتن پیرو اطاعت از او یك اصل است که بدون او طی طریق ممکن است به گمراهی بیانجامد حتی شخصی چون علی بن ابیطالب(ع) باید شاگردی کند وگرنه احتمال لغزش وجود دارد.

گفت پیغمبر علی راکای علی
شیر حقی پهلوانی پردلی
لیك بر شیری مکن هم اعتمید
اندرآ در سایه نخل امید
اندرآ در سایه آن عاقلی
کش نتاند برد از ره ناقلی
(مثنوی ص ۵۹)

لازمه این مقام عصمت است و فقط معصوم است که پاسبان و حافظ وحی الهی است

پاسبان آفتابند اولیا
در بشر واقف زاسرار خدا
آنکه معصوم آمد و پاك از غلط
آن خروس جان وحی آمد فقط
(مثنوی ص ۱۹۱)

هم اکنون سلیمان پرقدرت آخرالزمان وجود دارد زیرا هیچ گاه زمین از حجت خدا خالی نیست.

مرغ جانها را در این آخر زمان
نیستشان از همدگر یکدم امان
هم سلیمان هست اندردورما
کو دهد صلح و نماند جور ما
(مثنوی ص ۳۵)

در سوره فاطر آیه ۲۴ حق تعالی می فرماید: ان من امة الاخلافیها نذیر» (نیست امتی مگر آن که در آنها بیم دهنده ای گذاشت.)

قول آن من امه را یاد گیر
تا به الا و خلافیها نذیر
گفت خود خالی نبودست امتی
از خلیفه حق و صاحب همتی
مرغ جانها را چنان یکدل کند
کز صفاشان بی غش و بی غل کند
هم سلیمان هست اکنون لیك ما
از نشاط دوربینی درعمی
تا سلیمان امین معنوی
درنیاید برنخیزد این دوئی
جمله مرغان منازع بازوار
بشنوید این طبل باز شهریار
زاختلاف خویش سوی اتحاد
هین زهر جانب روان گردید شاد
(مثنوی ص ۱۳۵)

این سلیمان امین معنوی که از دیده ما غایب است. چه کسی می تواند باشد؟

حضرت علی(ع) می فرماید: چون اوضاع جهان به آن جا رسد آقای بزرگوار ظاهر شود و بر اریکه قدرت قرار گیرد، یاران او از هر طرف چون پاره های ابر که در پاییز جمع شده به هم پیوندند، به دور او گرد آیند و او و پیروانش بر دین حق پایدار باشند.[5]

کور مرغانیم و بس ناساختیم
کان سلیمان را دمی نشناختیم
تو چه دانی بانگ مرغان را همی
چون ندیدستی سلیمان را دمی
آن سلیمان پیش جمله حاضر است
لیك غفلت چشم بند و ساحر است
تازجهل و خوابناکی و فضول
او به پیش ما و ما از وی ملول
(مثنوی)

این سلیمان آخر زمان با این علائمی که مولانا وصف می کند، یعنی پیش همه حاضر است، او همه را می بیند و لیك ما او را نمی بینیم، زبان مرغ جانها را درك می کند و... چه کسی است؟ این صاحب شمشیر عدالت کیست؟

نبود بلد از خلیفه خالی
مخلوق کی است بی خدایی
رنجور بود جهان به تشویش
بی عدل و سیاست ولوایی
بیماری و علت جهان را
شمشیر بود پسین دوایی
جلد ۷ دیوان ـ ترجیع ۳۷

همچنین از استاد محمد تقی جعفری که تربت پاك مولانا را در شهر قونیه زیارت کرده است، شنیده ام که در حاشیه مقبره مولانا اسامی دوازده امام معصوم علیهم السلام را به توصیه خود مولانا نوشته و اکنون موجود است.

در پایان غزلی از دیوان شمس جهت تبرك و حسن ختام می آورم والسلام

می بده ای ساقی آخر زمان
ای ربوده عقلهای مردمان
خاکیان زین باده بر گردون زنند
ای می تو نردبان آسمان
بشکن از باده در زندان غم
وارهان جان را ززندان غمان
تن بسان ریسمان بگداخته
جان معلق می زند بر ریسمان
ترك ساقی گشت در ده کس نماند
گرگ ماند و گوسفند و ترکمان
چون رسید اینجا گمانم مست شد
دل گرفته خوش بغلهای گمان
(غزل ۲۰۰۸)

□ به نقل از کیهان هوایی ـ شمارهٔ ۹۹۰ ـ صفحهٔ ۸ (سرویس ادب و هنر)

پانوشتها:

۱ ـ سورهٔ زمر ـ آیه ۸۴

۲ و ۳ ـ دیوان شمس، چاپ صفی علیشاه ـ غزل مردف «با علی بوده».

۴ ـ منقب العارفین.

۵ ـ نهج البلاغه فیض الاسلام ص ۱۱۹۲

* ماخذ: مثنوی رمضانی، فیه مافیه، دیوان شمس تصحیح مرحوم فروزانفر، دیوان شمس چاپ صفی علیشاه، مکتوبات مولانا، مجالس سبعه.



شهر کتاب

ادبیات

□ سروش (مجموعه شعر)
عشرت قهرمان (نکیسا) - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۱۸۰ ص - ۱۷۰ تومان.

□ سیمای فردوسی در گذر زمان
هدایت زهرایی - انتشارات بنیاد - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۸۶ ص - ۷۰۰ ریال.

□ لبخندهای عاصی باد (دفتر شعر)
محمدعلی شکیبایی - ناشر: فرنشر - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۸۶ ص - ۸۰ تومان

□ لاتاری، چخوف و داستانهای دیگر
هفت شاهکار مدرن از: شرلی جکسن، ریموند کارور، آن تایلر، آن بیتی و... - ترجمه: جعفر مدرس صادقی - نشر مرکز - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۱۸۳ ص - ۱۵۵۰ ریال.

□ غزلهای سعدی
ویرایش: میرجلال الدین کزازی - نشر مرکز - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۳۳۶ ص - ۳۹۵۰ ریال.

□ برگ سبز (مجموعهٔ اشعار)
گردآورنده: عبدالرضا شالجی - دفتر انتشارات اسلامی - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۳۲۰ ص - ۱۶۵۰ ریال.

□ فارسی نامه
گردآورده: دکتر محمدحسین تسبیحی (رها) - ناشر: انجمن فارسی، اسلام آباد - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۳۴ ص.

□ مؤمن نامه (احوال و آثار و اوزان عروضی اشعار)
دکتر محمدحسین تسبیحی (رها) - ناشر: کتابخانه گنج بخش مرکز تحقیقات فارسی - اسلام آباد پاکستان - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۱۴۸ ص.

□ فردوسی نامه
سروده: دکتر محمدحسین تسبیحی (رها) - ناشر: کتابخانه گنج بخش مرکز تحقیقات فارسی - اسلام آباد - پاکستان - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۵۱ ص.

□ انیس نامه
سروده: دکتر محمدحسین تسبیحی (رها) - ناشر: دبستان انیس - اسلام آباد - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۲۲ ص.

□ خورشید سواران
دکتر محمود امامی نائینی - نشر متین - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۲۶۲ ص - ۲۰۰۰ ریال.

□ ژان دوفلورت و دختر چشمه
مارسل پانیول - ترجمه: سروش حبیبی - نشر چشمه - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۶۰۲ ص - ۶۰۰ تومان

□ دائو: راهی برای تفکر
ع. پاشایی - نشر چشمه - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۶۳۸ ص - ۶۰۰۰ ریال.

□ موریانه
بزرگ علوی - انتشارات توس - چاپ اول - ۱۳۶۸ - ۲۴۶ ص - ۲۰۰ تومان

□ گرایشهای متضاد در ادبیات معاصر ایران
عبدالعلی دست‌غیب - نشر خنیا - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۳۰۶ ص - ۲۵۰۰ ریال.

□ مومیایی
جواد مجابی - انتشارات روشنگران - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۲۹۷ ص - ۳۰۰۰ ریال.

□ هرمان ملویل
لئون هاوارد - ترجمه: خشایار دیهیمی - مرکز نشر سمر - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۱۰۲ ص - ۱۲۰۰ ریال.

□ جورج لوکاچ
امری جورج - ترجمه: عزت‌الله فولادوند - مرکز نشر سمر - چاپ اول - ۱۳۷۲ - ۱۴۲ ص - ۱۵۰۰ ریال.

□ آخرین شعرها
ناظم حکمت - ترجمه: رضا سیدحسینی، جلال خسروشاهی - انتشارات نارون - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۱۸۴ ص - ۲۰۰۰ ریال.

□ دیگر کسی صدایم نزد
امیرحسن چهلتن - انتشارات جویا - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۱۲۶ ص - ۱۲۰۰ ریال.

□ عشقهای خنده‌دار
میلان کوندرا - ترجمه: فروغ پوریاوری - انتشارات روشنگران - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۱۶۹ ص - ۱۵۰۰ ریال.

□ مکتب‌های ادبی (جلد ۱)
رضا سیدحسینی - انتشارات نگاه - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۴۹۵ ص - ۴۵۰۰ ریال.

□ گذری و نظری... در فرهنگ مردم
سیدابوالقاسم انجوی شیرازی، محمود ظریفیان - انتشارات اسپرک - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۳۷۹ ص.

□ موسیقی شعر نیما (تحقیقی در اوزان و قالبهای شعری نیمایوشیج)
حمید حسنی - ناشر: کتاب زمان - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۲۷۲ ص - ۱۵۰۰ ریال.

□ نوشته‌های بی سرنوشت
محمدعلی اسلامی ندوشن - مؤسسه انتشارات یزد - چاپ سوم - ۱۳۷۱ - ۴۲۱ ص - ۳۸۰۰ ریال.

□ تاریخ تحلیلی شعر نو (از مشروطیت تا کودتا)
شمس لنگرودی - نشر مرکز - چاپ اول - ۱۳۷۰ - ۶۵۹ ص - ۶۲۰ تومان.

□ کاترین کبیر
جان ت. الگزندر - ترجمه: حسن افشار - نشر مرکز - چاپ اول - ۴۷۵ ص - ۶۲۰ تومان

□ روحی خیس، تنی تر و صبح در ساک
مسعود احمدی - نشر همراه - چاپ اول - ۱۶۵ ص - ۱۲۰ تومان.

□ شکلی در باد
فرشته ساری - نشر گردون - چاپ اول - ۱۳۷۰ - ۱۱۵ ص - ۱۰۰۰ ریال.

□ خلاصه داستان سیاوش
به کوشش: علی رفیعی جیردهی - ناشر: علی رفیعی جیردهی - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۱۸۱ ص - ۹۵۰ ریال.

□ نگاه در سکوت
کریشنا مورتی - ترجمه: محمدجعفر مصفا - ناشر: مترجم - چاپ اول - ۱۳۷۱ - ۳۴۰ ص - ۲۹۰۰ ریال.

ادبستان



نرخ اشتراک ادبستان برای خارج از کشور

مدت اشتراک	یکسال	شش ماه	سه ماه
پاکستان، ترکیه، یونان و کشورهای عربی	۸۰۰۰ ریال	۴۰۰۰ ریال	۲۰۰۰ ریال
اروپا	۹۵۰۰ ریال	۵۰۰۰ ریال	۲۵۰۰ ریال
ژاپن، هندوستان	۱۱۰۰۰ ریال	۵۵۰۰ ریال	۳۰۰۰ ریال
آمریکا، چین و کانادا	۱۳۰۰۰ ریال	۶۵۰۰ ریال	۳۵۰۰ ریال
استرالیا	۱۱۲۰۰ ریال	۷۱۰۰ ریال	۳۶۰۰ ریال

نام مشترک ______

مدت اشتراک ______

آدرس مشترک لطفاً به لاتین نوشته شود

______

آدرس و شماره تلفن تقاضاکننده اشتراک :

______

لطفاً پس از واریز کردن پول به حساب ۹۷۰۰ بانک صادرات شعبه فردوسی - ۳ تهران که در تمام شعب آن قابل پرداخت است فرم بالا را پر کرده همراه با اصل فیش به نشانی تهران اول خیابان خیام مؤسسهٔ اطلاعات صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرمایید.



فرم اشتراک «ادبستان فرهنگ و هنر»

مدت اشتراک	نرخ اشتراک داخل کشور مجله ادبستان
یکسال	۶۰۰۰ ریال
ششماه	۳۵۰۰ ریال

برای اشتراک «ادبستان» فرم اشتراک (یا کپی خوانایی از آن) را پس از تکمیل از نشریه جدا کرده، همراه اصل فیش بانکی اشتراک، که به حساب جاری ۹۷۰۰ بانک صادرات شعبه فردوسی ـ ۳ (قابل پرداخت در کلیهٔ شعب بانک صادرات) واریز شده است، به آدرس: تهران ـ خیابان خیام ـ مؤسسهٔ اطلاعات ـ دبیرخانه ـ بخش آبونمان ـ صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرمایید.

فرم اشتراک «ادبستان»

نام و نام خانوادگی:

نام و نام خانوادگی به تفکیک حروف:

نام:

نام خانوادگی:

شغل:

آدرس دقیق پستی:

صندوق پستی:

شماره تلفن:

کد پستی:

■ تذکر:

□ برای تسریع در دریافت «ادبستان» آدرس دقیق خود را به دبیرخانهٔ مؤسسهٔ اطلاعات اعلام فرمایید.

□ در صورت هرگونه تغییر در نشانی، مسئولان اشتراک را درجریان امر قرار دهید.

□ در صورتی که بعد از ده روز از انتشار «ادبستان» ماهنامهٔ خود را دریافت نکردید، مراتب را به مسئولان اشتراک اطلاع دهید.

□ از ارسال هرگونه وجه نقد بابت حق اشتراک، جداً خودداری فرمایید.

□ پیامبر
جبران خلیل جبران ـ ترجمه: مهدی مقصودی ـ نشر برکه ـ مشهد ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۴۹ص ـ ۱۷۰۰ ریال.

تاریخ

□ تاریخ دانشگاههای بزرگ اسلامی
استاد عبدالرحیم غنیمه ـ ترجمه: دکتر نورالله کسایی ـ مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۴۵۸ ص ـ ۲۸۰۰ ریال.

□ اتحاد شوروی از ظهور تا فروپاشی
جلیل جباری ـ نشر رامین ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۲۴ ص ـ ۱۵۰ تومان

□ خلاصهٔ تاریخ اسلام (جلد دوم)
تألیف: سیدهاشم رسولی محلاتی ـ تلخیص: محمدعلی چناراني ـ دفتر نشر فرهنگ اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۵۹ ص ـ ۲۵۰۰ ریال.

□ کیمیای ناسوت
زهرا اسعدپور بهزادی ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۲ ـ ۳۳۶ ص ـ ۳۰۰ تومان

جغرافیا

□ مهاجرت‌های روستا ـ شهری
نعمت‌الله تقوی ـ انتشارات ستوده ـ تبریز ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۳۰ص.

حقوق

□ حقوق والدین
حاج سیدجعفر میرعظیمی ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۰۰ص ـ ۱۲۰۰ ریال.

خاطرات

□ جرقه‌ها
بدری بهبهانی ـ نشر کسرایی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۱۱ص ـ ۱۲۰۰ ریال.

دین

□ رهبری در تشیع
روح‌الله حسینیان ـ مرکز چاپ و نشر سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۳۴ ص ـ ۱۲۰۰ ریال.

□ ترجمه و تفسیر نهج البلاغه (جلد بیست و سوم)
محمدتقی جعفری ـ دفتر نشر فرهنگ اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۲۸ ص ـ ۴۳۰۰ ریال.

زندگینامه

□ زندگینامه مشاهیر رجال پزشکی معاصر ایران (۱)
دکتر محمدمهدی موحدی ـ مؤسسه نشر علوم و فنون ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۵۶ص ـ ۴۵۰۰ ریال.

سیاست

□ نظم نوین جهانی؟ یکی بدون دیگری
آندره فونتن ـ ترجمه: عبدالرضا هوشنگ مهدوی ـ نشر فاخته ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۴۴ص ـ ۲۸۰۰ ریال

□ علایق و استراتژی ابرقدرتها در خلیج فارس
بیژن اسدی ـ انتشارات دانشگاه شهید بهشتی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۱۰ص ـ ۱۶۰۰ ریال.

□ نفت، قدرت و اصول (ملی شدن نفت ایران و پیامدهای آن)
مصطفی عِلْم ـ ترجمه: غلامحسین صالحیار ـ انتشارات اطلاعات ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۶۷۷ ص ـ ۳۵۰۰ ریال.

علمی

□ ستارگان، زمین و زندگی
دکتر علی افضل صمدی ـ دفتر نشر فرهنگ اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۸۸ ص ـ ۳۹۰۰ ریال.

□ شیمی درمانی و شما
ترجمه و تنظیم: دکتر جهانگیر رأفت ـ نشر چشمه، نشر آویشن ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۵ص ـ ۳۰ تومان.

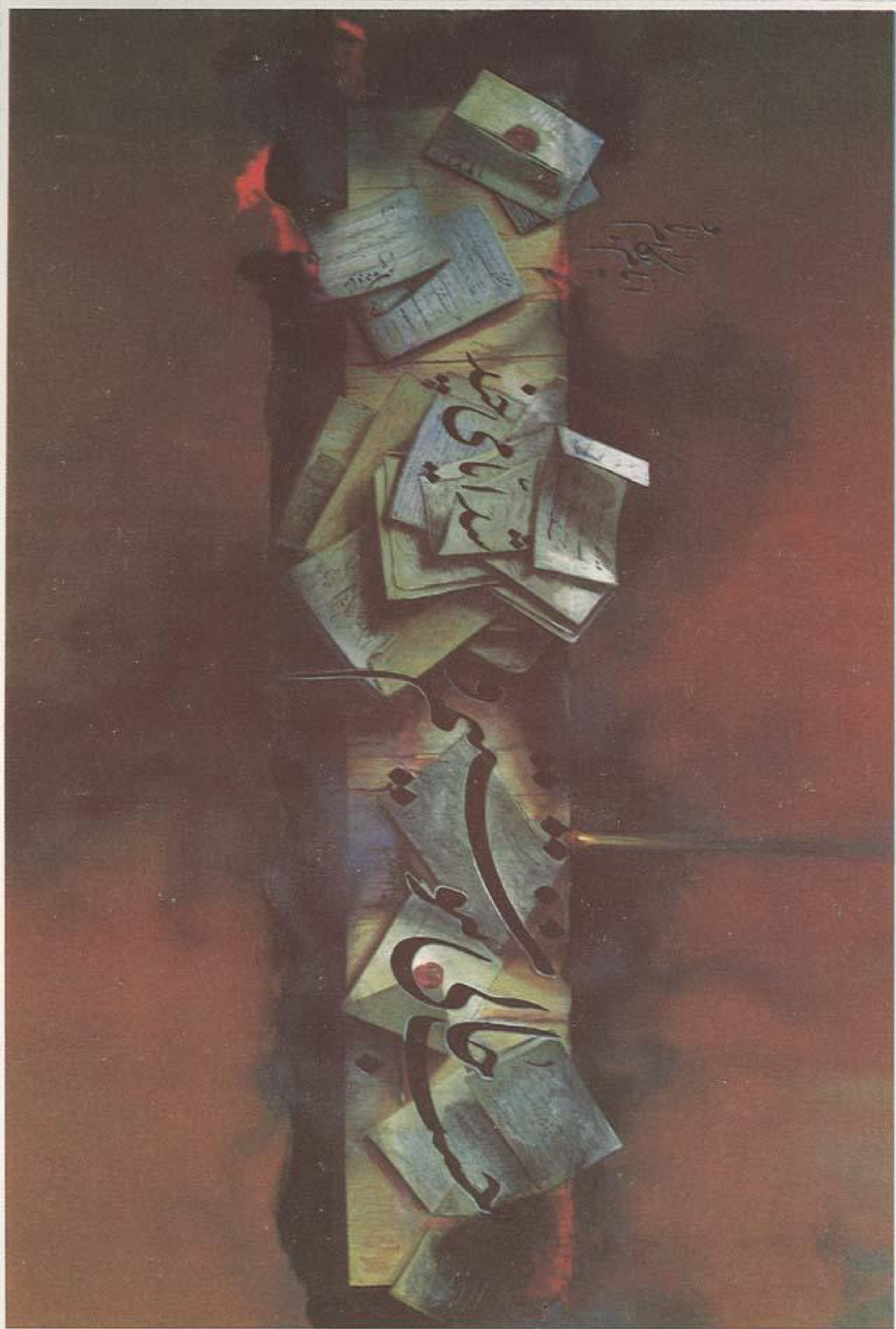
نشریات تازه

□ شعر
سال اول ـ شماره اول ـ فروردین ماه ۱۳۷۲ ـ بهاء: ۵۰۰ ریال.

اولین شمارهٔ نشریهٔ «شعر» وابسته به حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی منتشر شد. در سرمقالهٔ این شماره می‌خوانیم: «می‌دانیم و بودند کسانی ـ از شاعران و اهل فرهنگ ـ که پرهیز و گریز از ابتذال را کمر به گزاردن رسالت حقیقی خویش بستند و آهنگ رسیدن به آنچه که باید کردند. انتشار مجله‌ای ویژه شعر، گامی در راه گزاردن همان رسالت است که بسیارها بار، بسیاران به آن فکر کردند، تا این که امروز آن آرزوی محالگونه رنگ عمل به خود گرفت.»

در نخستین شمارهٔ نشریه «شعر» عناوین زیر به چشم می‌خورند:

سربانگ، به سمت انگورها اشاره می‌کنم، حیرت دمیده‌ام گل داغم بهانه‌ای‌ست، با نیما تا امروز، شعرهایی از درک والکوت، سیم خاردار دزدان، شعر معاصر ایران، شعر ترکیه از گذشته خود برید و...، گردشهای شبانه با تراموا و...



من چه سبزم امروز

و چه اندازه تنم هشیار است

نکند اندوهی سر رسد از پس کوه